3 1761 05953934 6

ND
623
G5C56
1894
c.1
ROBARTS

50

GIORGIONE

STUDIO

DI

ANGELO CONTI.

FIRENZE,
FRATELLI ALINARI,
EDITORI.

1894.

LIBRERIA GARZANTI S.A.
SEZIONE ANTIQUARIA
VIA SILVIO PELLICO n. 6
MILANO

GIORGIONE.

GIORGIONE

STUDIO

DI

ANGELO CONTI.

FIRENZE,
FRATELLI ALINARI,
EDITORI.

1894.

LIBRARY
OCT 2 4 2001
UNIVERSITY OF TORONTO

Tutti i diritti sono riservati.

FIRENZE, 1894. — Tipografia di G. Barbèra.

ALLA MEMORIA

DI MIO PADRE.

« Ciò ch' è nell' universo per essentia, presentia o immaginatione, il pittore lo ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia, che in pari tempi generano una proportionata armonia in un solo sguardo, qual fanno le cose. »

LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura, Codex Vaticanus 1270,* dal LUDWIG.

Giorgione dip. *Fr. Alinari fot.*

MADONNA CON I SANTI
Liberale e Francesco

G. Lovera impr.

PROLOGO.

La critica e il pubblico si trovano oggi in una strana condizione. La critica dice: vedete; io so tutto, conosco esattamente le date, conosco il nome degli autori di quasi tutte le opere del Rinascimento, conosco benissimo i tempi e le circostanze fra le quali quegli artisti hanno vissuto, ho corretto gli errori, ho distrutto le fantasticherie dei vecchi scrittori, ho trovato fra la polvere degli archivi documenti preziosi e inaspettati, i quali mettono sotto una nuova luce artisti che da opere incerte mal si potevano conoscere, ho trovato le leggi secondo le quali nascono e si svolgono nell'ambiente storico le produzioni del genio. Che volete di più? Io sono la figlia primogenita e prediletta della nuova attività dello spirito. Io sono la critica scientifica.

Il pubblico dice: io amo l'arte, amo gli autori delle grandi opere consolatrici dell'umanità, ma cerco invano nei libri dei critici la rivelazione di ciò che forma il segreto della loro vita. Mi stanco alla lettura di questi libri; perchè in mezzo a tanta erudizione e a tanta dottrina non trovo una sola scintilla di vita. Chi sono gli artisti di cui parlano questi nuovi scrittori? chi sono le grandi anime per le quali i secoli ci trasmettono l'ammirazione e la riconoscenza? Che cosa dal fondo del loro cuore è passata nelle loro opere?

Il pubblico interroga e attende invano una pagina che risponda alle sue interrogazioni; e la critica moderna è condannata alla maggior pena che possa avere il lavoro dell' intelligenza umana: non ha lettori. Non aver lettori significa che le nuove accurate e abbondanti pubblicazioni della critica non corrispondono alle tendenze moderne, non soddisfano le nuove aspirazioni, non appagano i bisogni del nostro spirito, non riescono in alcun modo a calmare il presente turbamento delle anime.

La missione del critico non deve essere dissimile dalla missione dell' artista. Perchè la parola del primo sia viva e fecondatrice, è necessario che la vita dell' artista, la vera vita che l' artista ha trasfusa nell' opera d' arte, sia passata ad animarla e a rivestirla di luce; è necessario che il pensiero del critico sia la continuazione dell' idea dell' artista. A questa sola condizione il pubblico può leggere con amore la pagina con la quale l' ispirazione artistica riveste una nuova forma di vita.

Il critico deve essere poeta; non nel senso letterario, perchè la letteratura è un' arte che non deve aver punti di contatto con le arti del disegno; ma nel senso umano, esprimendo cioè con la parola quell' elemento di poesia che è contenuto in ogni anima d' artista e che è l' unica fonte dell' entusiasmo. Oggi le sorgenti dell' entusiasmo sono inaridite; e dinanzi alla luce dell' opera geniale, è proclamata la necessità d' una osservazione fredda e severa, quale si praticherebbe soltanto sulle tavole di marmo di una sala incisoria.

Per questa ragione il pubblico non legge più i libri che si occupano d' arte.

La insufficienza di questa indagine gelata e la necessità di una indagine nuova, è stata oggi riconosciuta da tutti gli scrittori. Uno specialmente pone la questione con una esattezza che mi costringe a trascrivere le sue parole: « Fra uno stromento musicale a macchina, e un altro che obbedisce alle dita del sonatore, c' è differenza come da morte a vita. Il critico che studia soltanto le circostanze di tempo, di luogo, di persone,

cioè di clima, di temperamento, d' organismo, di famiglia, di patria, di stirpe, d' età, o le cagioni estrinseche tutte, così generali, come particolari, l' *ambiente,* come oggi dicono traducendo *le milieu* dei francesi, per vedere come nasca ogni libro di scienza, ogni opera d' arte, ogni fatto grande, la storia dei popoli, la vita, il sentimento, le credenze, i dubbi dell' artista, dello scrittore, ci fa comparire la natura umana quasi stromento a macchina, e, discorrendo dell' uomo, parla di tutto fuorchè dell' uomo. È dentro di noi l' uomo vivente, ed essi mirano a tutto ciò ch' è fuori di noi. Nella critica interiore, viceversa, passiamo da' fatti esterni, dall' opera, dagli eventi, alle cagioni psicologiche, all' uomo vero, al pensiero suo, alla volontà, e indi mostriamo, date le circostanze d' ogni maniera, come la vita dell' animo si palesò nell' arte, nella scienza, nella operosità privata e pubblica, e la tale o tal gente nella sua storia, dando e ricevendo, trasformando e resistendo, vincitori o vinti; e l' uomo comparisce allora quasi stromento musicale, che manda vive armonie. L' aria, la luce, la stanza, l' uditorio, l' educazione, possono sull' arte del sonatore; ma nulla conta poi se questi non abbia ingegno, cuore, volontà: così, possono le circostanze; ma l' *ambiente* stesso è opera dell' uomo in gran parte. Non dobbiamo *escludere niente,* non l' interno, nè l' esterno; ma quello è il più, ed è la ragione prima. »

Ciò che costituisce l' essenza del genio e il significato dell' opera d' arte, sfugge alla presente impotenza degli scrittori, i quali dichiarano vano ciò che ad essi è ignoto o irraggiungibile. È tempo oramai che la tradizione dell' ingegno italiano sia ripresa e che, negli studii sulle arti plastiche, la dubbia e funesta critica di cataloghi, come scrive il Bourget, ceda il posto alla osservazione che penetra il significato delle forme e giunge all' essenza delle cose.

Il soggetto da me scelto per questo tentativo di critica, è bello e tremendo. Giorgione, fra i grandi artisti del quattrocento, è il più assediato di curiose e di ansiose interrogazioni. Ma per fortuna dell' arte, lo stesso

mistero che seguita ad avvolgere la sua vita, circonda ancora le sue opere che la morte interruppe tanto immaturamente.

Grande è il fascino di questo mistero e irresistibile il desiderio di provarci nell' arduo cimento, con la speranza di dire una parola nuova e vera. Unica via per tentare di vincere, è di amare profondamente l' alto enigma umano che porta il nome di Giorgione, di aprire l' intimo sguardo alla sua luce, di meditarlo religiosamente nelle rare opere che rivelano la sua potenza, e di parlare di lui con tutti i mezzi che l' arte della parola può fornire all' anima per la quale le forme della bellezza rappresentano la più pura e più luminosa manifestazione della vita.

« Lo stile è quella vita che il tuo concetto prende in te e che tu comunichi nell' esprimerlo agli altri. »

Bonghi, *Lettere critiche.*

PANORAMA DI CASTELFRANCO.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

LO STILE NELLA PITTURA.

LA VITA DELL' OPERA ARTISTICA.

PARAGONANDO le opere pittoriche rappresentanti le cose della natura con le corrispondenti imagini naturali, troviamo prima d' ogni altra, una differenza non apparente ma sostanziale, relativa alla forma esteriore. Le une sembrano chiuse nella loro bellezza, entro uno spazio esattamente determinato, fissate in una linea simile a un cerchio magico, in un movimento e in un atteggiamento rivelatore. Le altre non sembrano obbedire ad una legge; ma, libere nel loro sviluppo, si abbandonano, in un disordine apparente, alle svariate manifestazioni dell' esistenza.

Un albero, per esempio, è sottoposto alle vicende del suolo e del clima; come l' uomo, ha una gioventù, una vecchiezza, e finalmente è colpito dalla morte; s' accresce, fiorisce, fruttifica, perde le foglie, rigermoglia, poi muore. In arte l' albero è immobile; la sua primavera, il suo autunno sono fissi ed eterni. Altra è qui la sua vita. Il fremito che scuote le sue foglie all' alito del vento, s' estingue quando l' aria è quieta; non s' estingue invece il fremito della mano di chi fissò la sua forma; ma si continua in noi, ripercosso come un' eco nella nostra anima. Ogni rappresentazione artistica suppone un *prima* e un *poi*, dalle quali due condizioni deriva la sua eternità di vita.

Contemplando la Madonna di Giovanni Bellini nella sacrestia dei Frari a Venezia,[1] noi sentiamo che, per la potenza del nuovo elemento che l'arte aggiunge alla natura, questa è superata. Non c'è parola al mondo che valga ad esprimere la calma nobile e gentile di quella Madonna, la grazia dei due Angeli che suonano a pie' del trono, l'attitudine raccolta e pensosa del Bambino assorto nella musica e la fulgida ed intensa colorazione di tutto il dipinto, nel quale lo sviluppo della linea e la gradazion dei toni si fondono come un accordo di note, e quelle due aperture di cielo ai lati del trittico, quelle due visioni di paese, quel sogno di nubi, di colline e d'orizzonti, entro il quale si chiude l'intimo cuore dell'artista.

Ora, questo elemento nuovo, che rende le forme d'un'opera artistica superiori alle forme naturali, è lo stile.

Lo stile è il segno dell'idea, è il mezzo supremo per manifestare l'idea nell'opera artistica. Soltanto per mezzo dello stile, l'opera naturale, tradotta coi colori o col marmo, può diventare opera geniale. Lo stile imprime alle forme un carattere che si sovrappone alla loro realtà esteriore, la purifica e la innalza. Esso è la luce che l'artista diffonde sulle apparenze, è la animazione e il linguaggio della muta ed inerte materia. Una scena della natura non ha stile finchè non diventa rappresentazione pittorica o descrizione poetica; e non c'è alba o tramonto che abbiano un significato, se l'anima che li contempla non veda in essi specchiato un suo sentimento. Negli spettacoli naturali anche più imponenti è enorme l'affastellamento degli accessorii e manca sempre la necessaria concentrazione, il *punctum saliens* che è aggiunto dallo spirito contemplatore. Trovare il quadro nella scena naturale, significa dare ad essa lo stile.

Questa è la differenza fra un paesaggio reale e un paesaggio dipinto da Giorgione o disegnato da Rembrandt. Nel primo, obbiettivamente considerato, ogni cosa è disordinata, incerta e sovrabbondante; nel secondo le forme sono precise, circoscritte e fissate in maniera che nulla si possa togliere od aggiungere senza danno dell'intera rappresentazione. Come nelle arti plastiche, così anche nella poesia lo stile è il modo più completo di esprimere un pensiero o un sentimento, è il *solo* modo che l'arte offre all'artista per dire interamente ciò ch'egli sente.

Quando si parla di stile nella pittura, il pensiero va spontaneamente al secolo XV, nel quale vediamo la forma esprimere l'idea senza quasi l'intromissione del lavoro artistico, come nei disegni, i quali esprimono la prima ispirazione e la subitanea commozione. Ma, come anche nei disegni, in questa età fortunata la fatica dell'artista mira a nascondere l'arte. Un simile prodigio è dovuto allo stile, per il quale l'idea

---

[1] Fotografia Alinari, n° 13234 a 13238.

è espressa con la maggior semplicità di mezzi, ed è svelata, nella maniera più modesta, in tutta la sua grandezza.

Ecco una scena dipinta da Giovanni Bellini. Rappresenta il Battesimo di Gesù. A Vicenza, nella chiesa di Santa Corona dove il quadro è conservato, è, due altari prima, un quadro di Bartolomeo Montagna. È un'opera di grandiosa composizione e di intensa colorazione, degna di stare accanto al capolavoro del Bellini. In essa, e nel Battesimo che descriveremo, è contenuto, come in una sintesi, il carattere e la potenza della pittura veneziana, pittura che esprime la dignità e la idealità delle leggende religiose senza l'estasi dei fiorentini, ma con un sentimento d'intimo e profondo godimento, come nelle opere scolpite da Fidia sulla Acropoli d'Atene.

IL BATTESIMO DI GESÙ, quadro di GIOV. BELLINI a Vicenza.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

Oltre a ciò la tavola di Giovanni Bellini è degna di nota per essere una fra le prime opere veneziane nelle quali il paesaggio ha una importanza quasi uguale a quella del Coro nelle tragedie antiche. Poche opere valgono come questa a mostrare in maniera evidente e immediata la identità di stile che congiunge il quattrocento italiano all'età che creò il Partenone ellenico.

L'Eletto è nel centro, bello come l'Apollo greco. Il suo corpo nudo, come le statue di marmo pario, condensa una viva luce. Egli è nel letto del fiume purificatore. A destra sopra una elevazione della sponda è il Battista. A sinistra tre angeli, maravigliati e in atto di prostrarsi, contemplano il Redentore che sorge puro in mezzo al fosco spettacolo delle cose. In fondo si svolge un paesaggio montuoso che chiude la linea dell'orizzonte. Da un lato, sui culmini dei monti più vicini, s'innalzano castelli e mura merlate, segni della barbarie. Dall'altro lato appare un umile abituro, ricovero d'un eremita. La luce che investe d'un biondo chiarore il petto e la fronte di Gesù, raggiunge l'intensità d'un tono bianco nel piccolo bacino col quale è stata versata l'acqua del

battesimo. E il chiarore ascende sino al cielo, ove, dominando il volo della colomba mistica, tra nuvole e cherubini si presenta l'imagine del Padre misericordioso. Tutto il segreto della composizione è in quella luce ascendente dalla terra al cielo; in quella misteriosa linea di disegno, di colore, di chiaroscuro e di composizione, fissata e chiusa dallo stile.

Lo stile è il simbolo perfetto, è la materia domata, è il segno della vittoria del genio. Le opere dei secoli che seguono il secolo XV, anche quando sono manifestazioni di alte e potenti anime, hanno il carattere della forza individuale che le ha prodotte; ma, meno rare eccezioni geniali, sono prive delle qualità sacre ed eterne dello stile.

Lo stile non è soltanto la nota distintiva d'un individuo, non è il solo contrassegno d'una età; ma è la nota universale ed eterna dell'arte. Nei capolavori artistici esso non riveste il carattere dei tempi, ma liberandosi da ciò che è mutevole, si serba sostanzialmente identico così nella Grecia come nel Quattrocento italiano. L'apoteosi d'una vergine, figurata da Pisanello nel rovescio d'una sua medaglia mantovana, sembra un puro sogno dell'arte greca. La unità e la universalità dello stile fonde le arti di tutti i tempi in un ideale comune.

Per dare un'idea quasi popolare di ciò che deve intendersi per stile, porterò un esempio vivo e presente, sul quale l'osservazione dei lettori volonterosi potrà esercitare la sua attività.

A Firenze, dirimpetto all'ospedale di Santa Maria Nuova, in una stanza simile ad una cantina, ove la luce discende a traverso una grossa inferriata, sono esposti alcuni affreschi, i quali, qualche anno fa, furono staccati dalle pareti ove l'artista li dipinse, e collocati in questo ambiente umido e triste. Intorno alla stanza sono parecchie figure più grandi del vero, anche staccate dalla parete originaria, d'un carattere che alcuni chiamerebbero decorativo, e non è. Queste figure sono del Vasari. In mezzo ad esse, in un posto d'onore, è un Gesù crocefisso di Andrea del Castagno.[1]

La differenza fra queste e quelle altre pitture non consiste solamente nell'essere state eseguite l'una nel secolo XV e le altre nella seconda metà del XVI, ma nell'essere queste opera d'un mediocre artefice e quella d'un artista vero. Anche se non fosse possibile conoscere il nome dei due pittori che le hanno eseguite, si potrebbe, dal solo carattere essenziale che le distingue, giudicare la infinita distanza che separa l'autore della crocefissione dal disegnatore di quelle altre forme vane e sconclusionate.

Ora qual è questo carattere essenziale?

Lo stile risulta di alcuni elementi formanti un insieme molto complesso e difficile

[1] Fotografia Alinari, n° 4587.

a definire. Sino a ieri si è detto: lo stile è l'uomo. Oggi questa affermazione ci pare vaga e insufficiente. Nello stile gli elementi individuali dell'artista e gli elementi storici dell'epoca vivono trasformati dagli elementi eterni dell'arte. Nello stile si chiude tutto il segreto della rappresentazione artistica. La rappresentazione di Gesù crocefisso ha una storia la quale è descritta dall'iconografia. Per essa noi sappiamo che la scena del Calvario apparve la prima volta verso il VI secolo, quando, abbandonato il simbolo dell'agnello mistico, si sentì il bisogno di rappresentare il grande Martire in forma tragicamente umana. Così ebbe origine la rappresentazione che poi il nuovo realismo di Giotto lasciò in eredità ai suoi figli del Rinascimento, fra i quali ad Andrea del Castagno. Ma accanto a questo elemento tramandato, c'è l'influenza dell'età di cui l'artista è l'espressione. Una tale influenza s'aggiunge a quella iconografica, e basterebbe per sè sola a presentare sotto un nuovo aspetto la forma e il sentimento dell'opera artistica. L'elemento dell'età in cui vive l'artista, aggiunto all'elemento psicologico individuale e alla potenza creatrice, costituisce la parte essenziale dell'opera d'arte, ciò che, nato da influenze mutevoli, ha i caratteri eterni della bellezza e della vita. Questa forza nuova, la quale, fissando la forma, la salva dalle vicende del tempo, rivestendola d'immortali caratteri, è lo stile.

Guardiamo le pitture già nominate. Due secoli e due uomini sono con esse l'uno innanzi all'altro; e come diversi fra loro! Il più antico è calmo e dignitoso, e parla con eloquente semplicità. S'egli ricorda vecchi pensieri, sempre nobili sono le reminiscenze; s'egli è un po' rude nei mezzi d'espressione, è però forte e originale. Il suo linguaggio è schietto e vigoroso, le sue imagini evidenti e nettamente circoscritte.

Tale è l'opera di Andrea del Castagno.

Il Vasari invece, che gli sta accanto, dice grandi frasi senza essere eloquente e si contorce invano, senza riuscire ad essere forte, e manca di semplicità, perchè manca di stile.

Nella seconda metà del secolo XVI avviene questo fatto: le forme artistiche perdono il loro carattere sacro, lo stile, e decadono.

Lo stile unico, essenza della rappresentazione artistica, lo stile che è l'arte stessa, rivive dalla Grecia nei primi anni del nostro rinnovellamento artistico, nel ridestarsi dei più puri sogni degli uomini. Come in un triste autunno, i luminosi fiori della vita eran caduti, soffocati dalla moltitudine delle piante mostruose che nascono dal disfacimento. Ma la terra accoglie i germi immortali per serbarli alle venture primavere. Da Pisa, dall'Umbria, da Verona, da Messina, da Padova, da Firenze, da Venezia si irradiò la potenza fecondatrice del nuovo stile.

Il primo artista, nel quale più evidente appare la vita rinnovellata, è Giotto.

La prima impressione che Giotto produce, veduto ne' luoghi dove minori ingiurie hanno recato gli uomini alle sue opere, nella chiesa inferiore d'Assisi e nella cappella degli Scrovegni a Padova, è la sua straordinaria potenza di dar vita alle imagini. Da Giotto che, dopo i Pisani, sta alla soglia del Rinascimento vien la prima parola che riveli il segreto del nuovo stile. Ciò che ancora si chiudeva nel mistero dei simboli bizantini, ciò che parlava alle anime credenti nel fulgore mistico dei mosaici o nei viluppi dei marmi figurati, in Giotto diviene chiara imagine, evidente come un'apparizione, viva come un sentimento. Il medesimo carattere che nella penombra delle antiche basiliche si diffondeva come una musica, ora con la incertezza d'un sogno, ora con la terribilità d'una minaccia, in Giotto appare come venisse dal seno stesso della natura, in forma di vita. Nessuno prima di Giotto e nessuno forse dopo Giotto è mai riuscito a dare alle sue rappresentazioni un così pieno carattere di vita.

Egli è semplice ed ingenuo come un fanciullo; e in queste doti infantili è il segreto della sua potenza e il carattere del suo stile. La sua arte si dissimula come il battito del cuore negli uomini sani, e i suoi prodigi appariscono quasi venissero fuori dal seno delle cose. Nessuna traccia di artifizio o di fatica nel suo lavoro. Il suo stile è la sua intima e facile vita.

In ciò egli continua la influenza potente per sincerità e per sentimento degli artefici dei mosaici cristiani. Il progresso in lui non consiste nell'aver fatto le sue imagini più vicine alle forme del vero, ma unicamente nell'aver continuato, semplificato e direi quasi svelato il sentimento di vita che nelle opere anteriori era ancor troppo congiunto all'architettura e si nascondeva nell'atmosfera misteriosa del simbolo.

Giotto è stato il primo a mostrare con chiarezza il rapporto che deve esistere fra la pittura e il lavoro del pittore. Egli ci insegna che l'opera più perfetta è l'opera più semplice, e che il maggior lavoro e il più degno dell'arte consiste nello sfrondare, nel ritrovare, a traverso la complessità delle forme naturali, le note essenziali, le sole espressive dell'intimo sentimento, i soli veri segni dell'idea. In Giotto appare per la prima volta in tutta la sua potenza lo stile che formerà la gloria dell'intero Rinascimento.

Da lui a Leonardo, lo stile si arricchisce di nuovi elementi corrispondenti ad una più complessa maniera di sentire, e le sue qualità esteriori si trasformano nel modo che accennerò fra poco.

Questa trasformazione, la quale è accompagnata dalla immutabilità del carattere essenziale dello stile, richiede un breve comento.

Dagli scrittori d'arte si parla ancora della differenza tra la forma e il contenuto e di altre simili cose puerili. Ora è tempo che queste distinzioni, le quali sono vera-

mente una eredità alessandrina, finiscano. Dicendo che lo stile si trasforma, mentre l'intimo suo carattere non muta, ho voluto alludere alle modificazioni che le rappresentazioni artistiche trasmesse d'età in età ricevono dalle influenze delle regioni vicine e lontane e dalla natura individuale degli artisti. In mezzo a tutto ciò lo stile rimane sempre l'espressione della vita e l'arte sempre la continuazione della vita. Lo stile, cioè la forma della rappresentazione artistica, non ha uno speciale contenuto artistico, perchè non è separabile da qualche altra cosa ch'essa contenga. La forma non è tutta l'arte; ma racchiude tutto il segreto dell'arte. L'idea artistica passa dallo stato di sentimento allo stato di rappresentazione, cioè di simbolo, unicamente in virtù della forma. Imaginare un'arte senza forma, sarebbe presso a poco come imaginare una casa senza mura e senza tetto. Se le arti sono fatte di simboli, cioè di segni esteriori, tutto il loro mistero è in questi simboli, scomparsi i quali, esse aspirano a diventare come una musica intima dello spirito. Tutta l'arte rappresentativa è nella forma, o, per meglio dire, nello stile che è la forma più eletta, la forma più vicina all'idea. Il suo contenuto è la forma stessa, quando abbia raggiunto i caratteri luminosi e immutabili dello stile. La forma che muta ha dato luogo alle diverse maniere storiche: maniera del cinquecento, maniera del seicento (il quattrocento non ha maniera); ha dato luogo alle maniere individuali: maniera del Mantegna, ec....; e ha dato luogo alle influenze: influenza di Van Eyck, ec.... La forma che non muta, dà luogo allo stile, il quale, per la sua vicinanza e quasi identità con l'idea, è l'elemento che si salva dalle vicende del tempo e dello spazio.

All'arte pura, di cui parlerò più innanzi, non sono applicabili queste considerazioni.

Un artista che segue la tradizione della forma immutabile nella sua serena bellezza è Pisanello, l'anima più schiettamente ellenica di tutto il Rinascimento. I suoi rovesci di medaglie sono solo paragonabili ai rilievi mirabili della scultura greca. Il suo ritratto di Cecilia Gonzaga recentemente acquistato dalla Galleria del Louvre, è un'opera di tale perfezione di stile che, nel contemplarla, l'anima si quieta e sogna come all'udire una musica maravigliosa.

In Pisanello, come in quasi tutti i grandi quattrocentisti sino a Giovanni Bellini e a Giorgione, lo stile è l'arte stessa. Più tardi lo stile è l'artista.

Eppure, dopo l'apparizione di Raffaello, abbiamo, nel secolo che segue, due eccezioni inattese e due grandi manifestazioni della potenza della natura: Rubens, il creatore d'un intero popolo d'imagini, il pittore della ricchezza e della esuberanza della vita, e Rembrandt.

In Rembrandt lo stile assume nuovamente il suo carattere universale, per virtù d'un elemento nuovo che la pittura del Rinascimento non ha conosciuto, e sino a quel

momento sopito tra le informi e ansiose aspirazioni dello spirito: la poesia e il mistero della luce. Come lo stile degli antichi è chiuso nella linea, lo stile rembrandtiano è circoscritto ed è espresso dal chiaroscuro. I pittori precedenti hanno rappresentato la vita mediante la forma determinata dal disegno; Rembrandt ha rappresentato la vita in forma di luce, con rapporti d'ombre e di splendori. Egli non concepisce la bellezza come simbolo circoscritto dalla linea; egli la vede e la rappresenta come irradiazione.

Rembrandt è una figura solitaria nel contorto e delirante seicento. Dopo lui lo stile riappare in forma di ritmo, cioè di sentimento musicale, nel paesaggio moderno.

Io, allontanandomi dalle abitudini degli altri scrittori, mi sono occupato dello stile, per dare un punto di partenza ai miei studii e alle mie meditazioni sul grande pittore di Castelfranco, e per offrire ai volonterosi un saggio di critica fatta secondo principii che, opponendosi agli inutili vaneggiamenti dei letterati e mostrando in pari tempo la vanità delle pure ricerche d'erudizione, conducano la mente, come tra due guide di ferro, a studiare i nostri grandi artisti. E m'auguro che del tentativo mi saranno grati gli studiosi e quanti amano l'arte con intenso amore.

« Vor ein Bild hat Jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen. »

SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Vol. II.

CASTELFRANCO. — CAMPANILE E CHIESA DI SAN LIBERALE.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

LA MADONNA DI CASTELFRANCO.

LA VISIONE SUPREMA.

CASTELFRANCO appare sopra un lieve ondeggiamento della pianura che si estende da Treviso a Vicenza. È un paese edificato dentro e intorno a un castello antico.

Il castello, che occupa quasi tutto lo spazio abitato, è un ampio quadrato di mura merlate con intervalli di torri. Le mura esposte ad occidente hanno un tono caldo che la luce del tramonto rende come di fuoco. Sotto queste mura, seguendo la linea del quadrilatero, scorre il Musone, un canale limpido, nel quale si tuffano e ondeggiano a fior d'acqua le foglie lattee dei salici e si specchiano alti ippocastani. Ad oriente le mura sono quasi nude, mentre dalla parte del tramonto sono ricoperte in più punti di folte edere che talora salgono sino alla cima dei torrioni

e ricadono come un ricco ed ampio tappeto verde. È un paesaggio composto d'acqua, di piante e di rovine, dietro le quali appare la torre della chiesa di San Liberale.

Quelle antiche mura, vedute al fulgore del tramonto o al chiaror della luna, nelle sere luminose e silenziose, hanno un aspetto indimenticabile. Il rumore delle case e il respiro dei camini fumanti per l'opera del focolare, finisce verso la parte interna della vecchia cinta, dove ancora si mostra la serie degli archi che sostenevano gli spaldi. I torrioni sono deserti, gli archi, qua e là spezzati, sono sospesi nel vuoto. Qualche traccia di scala si vede ad intervalli ne' punti più alti delle torri.

In più punti del vecchio recinto la natura ha ripreso interamente il suo antico potere. Ivi le piante salgono, si abbarbicano, si moltiplicano, raggiungono l'altezza e si espandono al sole, vittoriose, come in un dominio riconquistato. Lassù le edere, in pieno rigoglio, ricadono folte, abbondanti, esuberanti, come una stoffa magnifica, invadendo ogni crepaccio del muro, dal vertice alla base, pregne di colore, avide di luce, splendida decorazione della rovina.

Il trionfar della natura e l'arrestarsi dell'abitato dove comincia il silenzio e la solitudine, danno al cadente edifizio un carattere ideale. Qui l'uomo non regna più, questo castello non è più destinato alla guerra, sugli spaldi non sono più armi e non sono più guerrieri. Il tempo ha divorato i suoi figli. L'edifizio non ha più una destinazione umana, nè l'uomo oserebbe cercarvi rifugio, se non per darvi luogo a una scena simile a quella che Wagner ha descritta nel terzo atto del *Tristano e Isotta.*

Entro questo castello trasformato dal tempo, vive l'idea triste ed eterna di Giorgione, rappresentata in forma di Madonna.

Ogni volta che si è per arrivare a Castelfranco, si sa di aver fatto un pellegrinaggio, e il cuore saluta con gioia l'apparir della bianca abside della chiesa moderna di San Liberale. In questa piccola città posta a piè delle prealpi, l'anima trova un posto di pace, dove per brevi istanti le è concesso l'oblio del mondo.

Prima di tentare di ricomporre la mia emozione al cospetto del capolavoro di Giorgio Barbarelli, voglio fare alcune brevi considerazioni.

In arte il primo criterio, anzi il vero punto di partenza per la critica è l'intuizione, la quale nasce unicamente dalla natura artistica dell'osservatore. Dopo l'intuizione, il criterio più importante è lo stile, il quale, nell'opera che si ha dinanzi agli occhi deve essere esattamente determinato nei suoi rapporti con l'idea. Studiando lo stile profondamente, nelle sue particolarità di colore e di forma, si può scoprire tutto intero il segreto della rappresentazione artistica.

Ricorderò sempre il viaggio fatto da Venezia a Castelfranco con un critico e con un artista. In treno parlammo della critica d'arte e il critico diceva che

l'essenza del nuovo indirizzo degli studii consiste nell'aver liberato la critica dalle idee soggettive degli artisti e dei letterati. Gli risposi che le idee sono sempre soggettive, e che il loro valore, cioè la loro relazione con la verità, è in rapporto con la potenza intellettuale di chi le possiede. Si parlò anche della nuova storia dell'arte, ed egli enumerò i criterii secondo i quali quello studio assume finalmente una importanza scientifica. Io e il mio amico artista, in vena di paradossi, negammo che l'arte, la quale è un'idea, potesse avere una storia. Io aggiunsi che hanno una storia le opere umane; ma sono fuori del tempo e non hanno storia le opere sovrumane, cioè a dire i capolavori del genio. E proposi di sostituire alla frase: storia dell'arte, la frase: storia delle forme artistiche. E la discussione durò sino a Castelfranco. Ma quando fummo giunti innanzi alla divina tavola di Giorgione, nella chiesa di San Liberale, e, dopo una lunga contemplazione interrotta dal venire della sera, io interrogai il critico, egli mi rispose che nessuna parola poteva esprimere il suo sentimento. Ora, ritornando su quel suo silenzio, vorrei domandare al mio amico: la critica dinanzi ai capolavori deve tacere? oppure deve affaticarsi a ricomporre e fissare la profonda emozione dello spirito?

Io mi propongo di parlare brevemente del capolavoro di Castelfranco e di tentar di raccontare in qualche modo la mia emozione.

Il quadro, che è collocato a sinistra dell'abside di San Liberale, è composto molto semplicemente. In mezzo, sopra un trono assai elevato, è la Madonna col bambino su le ginocchia; a destra è San Francesco, a sinistra San Liberale. In fondo è un paesaggio con una torre e col mare lontano.

Ma che cosa sono queste figure e questa lontananza di paese? Quel frate, quel guerriero non sono individui comuni del mondo, non sono forme riprodotte nella realtà della loro esistenza terrena. Tutto ciò che costituisce il carattere del monaco penitente, umile, compassionevole; tutto ciò che compone le note specifiche dell'uomo di guerra fiero, ardimentoso, eroico, si trova concentrato e riassunto in quei due tipi di soldato e di frate. Non due persone, ma due idee vivono in quei simboli di bontà e di forza.

Dopo il ciclo francescano dipinto da Giotto in Assisi e a Santa Croce, abbiamo in tutta la nostra pittura del Rinascimento un altro sol tipo di povertà e di carità, nella grande e profonda rappresentazione ascetica dell'Angelico dipinta a fresco nella sala del Capitolo di San Marco a Firenze. Quanto ai tipi di guerriero, oltre a quelli scolpiti da Donatello e dal Verrocchio, vediamo, principalmente nel San Giorgio di Vittore Carpaccio, nell'oratorio veneziano dei Dalmati, espressa l'idea platonica dell'uomo di guerra. E la Madonna? Non c'è, in tutta la pittura, dal quattrocento ai

primi anni del cinquecento, una rappresentazione dell' eterno femminino la quale, pur essendo collocata in un ambiente umano, sia così staccata dal mondo. L' ampia veste rossa piegata decorativamente come in un abito di regina, la verde tunica aperta sul collo purissimo, a pieghe sottili come in una giovinetta ellenica, danno a questa figura il carattere d' una apparizione. Ma guardate bene i suoi occhi. Essi hanno una tristezza umana che si oppone alla idealità della forma. In questa contraddizione fra il carattere ideale dell' imagine e l' umana espressione della fisionomia, è il segreto della creazione artistica, è la nota rivelatrice dell' anima del pittore di Castelfranco. E il paesaggio? È la visione annunziatrice del mondo moderno, è l' epifania dell' arte che si rinnova. A sinistra un castello dell' età medioevale, un ricordo della tirannia e della barbarie, come nel *Battesimo* di Giovanni Bellini; a destra un tempio e alcune rovine della luminosa civiltà greca; in mezzo la eterna giovinezza delle piante e del mare. Come nei grandi capolavori del genio, quest' opera d' arte contiene un annunzio che concorda con la maravigliosa intuizione del *secondo Faust*. Due mondi si fondono in quella misteriosa e lontana Atlantide, in quell' isola che riappare in fondo alla *Festa campestre*. Il Gœthe, figlio della critica filosofica, sapeva forse quel ch' egli faceva, e disse la parola nuova, perchè la volle dire. Giorgione, vera anima profetica, obbedì ad una aspirazione della natura e del mondo, e non vide la profondità del suo linguaggio. Tutto ciò che il Gœthe ha, con un lungo lavoro d' intelletto e d' imaginazione, scoperto nell' arte moderna, il pittore lo ha espresso con potenza istintiva ed inconsapevole. Così, nella *Tempesta* di casa Giovanelli, egli ha creato tre figure umane cui daranno i secoli avvenire nell' ultimo poema il nome di Fausto, Elena ed Euforione.

Con questo fondo dipinto da Giorgione, nasce il paesaggio moderno, la più completa idealizzazione dello stile, la prima e quasi perfetta espressione musicale dei colori e delle forme. Giorgione è tutto qui, in questa forza che lo incatena alla terra, e in questa musica larga e profonda ch' egli ascolta nell' intimo e che lo attira lungi dal mondo. Il quadro di Castelfranco esprime questa intima e feconda contraddizione dello spirito che, superando i confini dell' età, ricongiunge nell' opera geniale il passato con l' avvenire.

Ciò che prima colpisce in questo dipinto è l' esser chiuso in un insieme ricco e semplice, chiaro e preciso. Poche altre rappresentazioni pittoriche hanno come questa le qualità dello stile perfetto. Le figure dipinte su questa tavola sono più piccole del vero, ma giganteggiano dinanzi allo sguardo di chi le contempla. Nessuna altra opera del Rinascimento produce una simile impressione, se si eccettui la statua equestre di Andrea del Verrocchio.[1] Il significato e la vita d' un tale prodigio deriva tutto da

[1] Fotografia Alinari, n° 12539 a 12541.

ragioni di stile, cioè dal disegno, dal colore e dalla composizione. Il trono alto della Madonna, il guerriero e il santo immobili giù in basso, nel loro così diverso atteggiamento, la pace dell' orizzonte, danno alla scena un carattere d' apoteosi. Ma non la Vergine celeste è la regina di questo sogno di gloria. Lo sguardo umano della bella creatura non ha la inconsapevole espressione delle vergini di Raffaello, maravigliate dinanzi allo spettacolo dell' ora presente. È uno sguardo intimo, direi quasi interno, che rivede e che rammenta, a cui scena è il passato, l' irreparabile.

L' artista che l' amava, dal dolore e dalla miseria, l' ha sollevata in un tramonto fulgido e quieto che circonda il suo capo come una aureola, l' ha collocata sopra un elevato trono di santa, fra due eletti trasfigurati dal martirio, nell' ambiente della beatitudine. Ma il nuovo soggiorno non ha mutato l' espressione della sua fisionomia; i suoi occhi rimangono ancora fisi nel mondo, alla sua anima ancora è negato l' oblìo. Questa donna santificata dall' arte, è una penitente, è una peccatrice alla soglia del paradiso. Giorgione medesimo che l' ha veduta così, deve essersi sentito attratto dall' orizzonte di pace sul quale s' innalza la maravigliosa apparizione. Considerata in tal modo, l' alta rappresentazione pittorica concorda col concetto gœthiano dell' *Ewigweibliche,* e produce nel contemplatore una profonda e straordinaria commozione.

La spalliera del trono si perde nel cielo, nello spazio purificatore, nel regno delle anime beate.

Ed ora una breve analisi delle qualità tecniche del dipinto. La linea della composizione offre la figura d' un triangolo col vertice molto lontano dalla base. L' intonazione è verde. Positivamente, cioè come tono locale, il maggior chiaro è sul pavimento; negativamente, cioè come rapporto e come valore, la luce più intensa è sul capo della Madonna e nel cielo.

L' umile fraticello, vestito d' una tonaca di color verde grigiastro, è a destra. Giovanni Bellini che lo vide, ne riprodusse la fisionomia buona e pietosa nel quadro di San Francesco della Vigna,[1] l' ultima opera sua, ove egli ripetè l' atteggiamento della Madonna che ora è a Brera.

A sinistra è San Liberale, chiuso in una armatura di fosca ed intensa colorazione, che par nera ed ha riflessi verdastri nei punti ove la luce l' accende. Il guerriero tiene con la sinistra appoggiata alla spalla una lancia alta e pesante, una vera asta da guerra, di cui la banderuola discende stanca nell' aria immobile e luminosa.

A proposito di questo San Liberale, trattandosi del più bello e perfetto tipo di

[1] Fotografia Alinari, n° 13226.

guerriero che abbia figurato la pittura del Rinascimento, e poichè i pittori che circondarono Giorgione e il secondo Bellini ne riprodussero il nobile ed eroico atteggiamento, dal Pennacchi che lo copiò esattamente nella sua tavola di Murano, a Palma Vecchio che lo ricordò dipingendo la pala di Vicenza, credo utile dire a qual fonte Giorgione potè ispirarsi per creare il suo tipo d'uomo d'armi, così bello che può esser chiamato l'*idea del guerriero.*

Giorgione dipinse la pala di Castelfranco per commissione di Tuzio Costanzo, condottiero della Serenissima, e figurò il committente sotto l'armatura di San Liberale.

Nell'archivio di Stato di Venezia si conserva un manoscritto intitolato: *Liber Instrumentor. clariss. equitis Dn. Tutii de Constantio,* che ha sul frontespizio il motto: *Duce virtute et comite fortuna,* e porta la data 1488.

Il manoscritto reca nelle prime pagine alcune memorie della famiglia Costanzo, fra le quali sono alcune lettere di grandi personaggi, contenenti parole di stima e d'ammirazione, per i più illustri condottieri della famiglia. Da queste memorie e dalle lettere si vede che la stirpe de' Costanzo, originaria di Napoli, era una stirpe di capitani.

Caterina Cornaro regina di Cipro, nell'aprile del 1475, scrive al doge Leonardo Loredano con parole di viva preghiera, che voglia far venire a Cipro a vivere accanto *a l'antico mons. suo padre* Matteo Grande Ammiraglio il figlio Tuzio allora condottiero a Venezia.

Segue una deliberazione del medesimo doge Loredano, con la quale Tuzio Costanzo è nominato capo di *cento ballestrieri,* guardia del nobile e sapiente uomo Piero Lando provveditore generale. L'atto contiene le seguenti parole: « Facendo noi quella existimatione del signor Tuzio Costanzo che merita la fede, probità et experientia de l'arte militar. »

Anche Tommaso Costanzo figlio di Tuzio, capo della guardia del Provveditor Generale Domenico Contarini, meritò gran lode per un eroico fatto d'armi presso Lodi, contro sardi, spagnuoli e lanzichenecchi; « et tanto fu la gagliardìa et animo de li nostri, che ruppero gli inimici, ne ammazzorno assai, et fattone pregioni; et hanno abbottinato cc.° cavalli, ccc.° de saccomanni. » (Luglio 1527.)

Giorgione conosceva questa istoria di guerra, e dovè con entusiasmo accingersi a rappresentare armato il discendente d'una famiglia di condottieri, guerriero anch'egli e padre d'un prode uomo d'armi.

Il *Leggendario de' santi,* composto dal reverendissimo padre frate Jacobo de Voragine, non gli presentò altro che la forma di *uno bellissimo giovenello arrechante il standardo di Cristo.* Nel *Leggendario* infatti, che fu stampato a Venezia nel 1503, sono le seguenti parole: « ..... migrò a Cristo a di vintiocto di marzo et i sacerdoti sepelirono il corpo suo. In processo di tempo destructa la cita di Daltino fu translato ala

cita de Treuiso nel cui loco solennemente iace resplendente di miracoli. Et quando quella citta è per incorrere in alcuno pericolo appare egli a molti in forma di uno bellissimo giovenello arrechante il standardo di Cristo. De tale apparitione tuti li nobili et altri cittadini treuisani hanno noticia: et doppo tale apparitione, inuocato lainto di Dio et de la gloriosa genetrice sua Maria et di esso sancto Liberale, stanno defesi et securi. »

Non questa leggenda ha ispirato l' artista, nelle cui mani lo stendardo di Cristo si è trasformato in una terribile asta di guerra, in quella speciale forma di lancia, alta e forte come un' antenna, che gli antichi combattenti adoperavano per atterrare i cavalli. Questo San Liberale chiuso nella ferrea armatura, questo tipo che Giorgione ha reso popolare nella pittura del Rinascimento, rappresenta il capitano che aveva per insegna il fiero motto: *Duce virtute et comite fortuna.*

La Madonna ha la veste rossa e verde la tunica. Quel rosso è il solo tono che viva a sè nell' intonazione generale. È il tono rivelatore ed evocatore della polifonia; è la nota di fuoco, che annunzia la nota di luce. La luce in questa parte alta del dipinto, è nel cielo e negli splendori che circondano il capo della Madonna. Il trono su cui ella siede, è decorato alla base da un tappeto verde più chiaro del verde della pietra sulla quale esso discende. Il verde circola per tutto il quadro. Dal punto ove il trono si perde nello spazio, discende ai due lati della stoffa ornata di rabeschi di color rosso e oro, e riappare sotto i piedi della Vergine fin dove il tappeto finisce. In queste parti del dipinto il verde è sempre dominato dal grigio. Emerge solo in tutta la forza di tono locale nella tunica della Vergine, illuminato dal bianco della preparazione pittorica.

Fermiamoci ora brevemente alla composizione. La disposizione delle tre figure del quadro, ricorda alcune altre opere veneziane del secolo XV. Ma prima d' ogni altra cosa questa special maniera di disporre le figure ai lati del trono della Vergine, rammenta l' altro quadro di Giorgione ora nella Galleria del Prado a Madrid. Qui però la Vergine è quasi all' altezza dei due santi che le stanno a lato, mentre nella tavola di Castelfranco il pittore l' ha collocata tanto in alto da apparire prospetticamente impiccolita, per una così straordinaria elevazione. Il forte uomo d' armi che è forse fratello dei guerrieri dipinti sulla tomba del senatore Onigo a Treviso, e l' umile fraticello d' Assisi, non sono rivolti a lei come nel quadro di Madrid, ma guardando il mondo degli umani intensamente, sembrano averla perduta di vista.

Per dare un carattere divino alla femminile apparizione, non occorreva metterla così in alto. Nè il Giorgione si è proposto un tal compito. Egli ha semplicemente voluto innalzare una donna, mostrarla come trasfigurata, sopra un fondo di cielo e di

mare, in un ambiente d' apoteosi. E l' arte aiutata dall' amore ha compiuto il prodigio, che, nel suo genere, rimane unico in tutta la storia della pittura.

Erano altri tempi per il Giorgione quando egli dipinse la Madonna scoperta dal Morelli nella Galleria del Prado. Quella sua Madonna è più giovane, e il lieve suo turbamento appare idealizzato dall' attitudine casta della maternità. E nel San Francesco, che è a destra, egli ritrasse la sua strana e gioconda imaginazione. Quel frate, degno compagno dei bizzarri suoi personaggi ammantati con le calze a righe, è un curioso tipo indimenticabile. La tonaca molto lunga e pesante e le ampie maniche danno un aspetto inesplicabile a questo monaco, che non ha nessun punto di contatto col frate rappresentato da Giotto e celebrato dall' Alighieri. Nel quadro di Castelfranco Giorgione appare trasformato. La triste inconsapevolezza dell' artista giovane è passata. Egli ha subíto la Prova del fuoco, così vivacemente da lui rappresentata nel quadretto degli Uffizi. Egli è un altro uomo, e l' artista rispecchia il suo rinnovato mondo morale.

In questa sua ultima Madonna, Giorgione ha messo l' ultima e la suprema aspirazione della sua vita. E ciò egli ha rappresentato con l' alta sua visione animata dalla musica e dalla luce. L' armonia, in forma di colore e di splendore, accompagna lo svolgersi della composizione, e, in un cammino ascendente, partendo dalla luce reale della terra, si trasforma nel fulgore dell' orizzonte e raggiunge la nota acutissima nel tono bianco, sotto il quale la faccia della Donna rivela la sua sovrumana tristezza.

« All art constantly aspires towards the condition of music. »

PATER, *The Renaissance.*

Firenze - *R. Galleria Pitti.*

FOTOGRAFIA ALINARI.

GIORGIONE – IL CONCERTO.

GIORGIONE — FESTA CAMPESTRE (Louvre).
Riproduzione autorizzata da una fotografia della casa AD. BRAUN e C°, BRAUN CLÉMENT e C° a Dornach (Alsazia) e Parigi.

LA MUSICA DELLA PITTURA.

GIOVANNI BELLINI E GIORGIONE.

Dovo esaltato il simbolo, cioè la rappresentazione artistica idealizzata dallo stile, è necessario che, nell'interesse dell'arte pura, io abbassi il simbolo. Spero di riuscire a mostrare come, nel sostenere ambedue le tesi, io non faccia altro che svolgere un'idea unica.

L'arte è lo specchio limpido del mondo, è lo spettacolo della scena naturale e umana contemplata con occhi infantili, con ingenuo e profondo sguardo, in un oblio completo di ciò che turba l'esistenza. L'arte è la natura stessa, la quale per mezzo

dell' uomo di genio supera le miserie dell' individuo e manifesta la propria aspirazione verso una vita più pura. Tutto ciò l' occhio dell' artista legge nelle ore solenni del cielo e delle campagne. Quando viene la notte e le apparenze si confondono nel mistero dell' ombra, quando il plenilunio crea nella distesa del mare lontananze senza confine, o ci pone al cospetto del silenzio delle montagne; in questi momenti sacri e rivelatori si sente che la natura aspira a dileguare in quella solitudine e a rientrare in quel mistero. Questa confessione fatta dalla natura all' artista nei momenti in cui l' esistenza è sopita nel riposo, è più chiaramente espressa dall' arte. La musica, legame misterioso delle varie forme artistiche, esprime appunto questa tendenza della natura a passare da uno stato distinto e conoscibile ad uno stato informe ed arcano, dalle condizioni della lotta alla quiete dell' inesistenza. La musica è l' elemento purificatore delle arti, è il mistero che è racchiuso nello stile, è l' elemento rivelatore che l' uomo estrae dall' enigma delle forme e fissa nell' opera geniale. La musica è il linguaggio ritmico, più profondo della parola, col quale la natura si confessa ed esprime le proprie aspirazioni.

Tutte le arti aspirano a qualcosa che va oltre il simbolo materiale. Ma perchè dire *tutte le arti?* Non si potrebbe, anzi non si dovrebbe, per maggiore esattezza, dire *l'arte?* Tutte le arti infatti, nel loro così diverso linguaggio, si ricongiungono nello scopo supremo di soddisfare la tendenza metafisica della natura umana. E l' arte, che è una sola, è l' aspirazione e la preghiera del mondo.

Non si dovrebbe dire *tutte le arti,* anche perchè c' è un' arte la quale, essendo quasi riuscita a liberarsi dal simbolo materiale e della quale il fondamento fisico è misterioso, può essere considerata come l' arte pura. Dopo la musica manca infatti ogni altra manifestazione al sentimento religioso dell' uomo.

Io pongo dunque il seguente principio: tutte le arti tendono a liberarsi dal simbolo (cioè a negare sè stesse) e contengono una costante aspirazione verso la musica.

L' arte pura non è nel simbolo; ma precede e segue il simbolo. Era *prima,* era nell' anima dell' artista, nella ispirazione, nel sentimento commosso, era nella visione inafferrabile, in ciò che non si può esprimere, in ciò che la materia non può fissare; ed è *dopo,* nella emozione prodotta dal simbolo, nel mondo intimo che il simbolo risveglia nello spirito del contemplatore. L' idea non passa nella rappresentazione artistica, ma può essere risvegliata in noi dalla rappresentazione, può essere evocata in noi dal simbolo, dopo la qual cosa l' opera artistica non serve quasi più a nulla. Ciò spiega il fascino della prima impressione, la quale non si rinnova mai più. Il quadro, la statua, l' edifizio sono mezzi; ma il fine intimo è l' idea, che è in noi e rimane in noi.

Le arti tendono tutte ad acquistar la potenza di parlare all'intimo, *immediatamente;* in ciò consiste la loro aspirazione a raggiungere la condizione di musica. La pittura esprime questa aspirazione con la rappresentazione silenziosa dell'armonia dei colori e delle forme. Il silenzio degli orizzonti, il regno tranquillo delle pure forme idealizzate dallo stile, mette l'anima in uno stato simile a quello prodotto dai suoni, nella creazione musicale. La pittura quindi mostrerebbe come, una musica più alta e forse la *vera,* possa essere nel silenzio, cioè nello stato intimo che accompagna e che segue immediatamente il fenomeno del suono. La musica dunque, come le altre arti, tenderebbe a liberarsi dal simbolo; sarebbe cioè non un punto d'arrivo, ma un punto di passaggio (l'ultimo forse della vita umana) verso uno stato dell'anima più profondo e più puro. Aggiungo che la maggior potenza d'un'arte consiste nella maggiore intensità con la quale questo supremo sforzo è manifestato. In ciò starebbe per me il significato della frase: *idealizzare la forma.*

La musica è l'arte meno impura, perchè vive solo nel tempo e il suo simbolo è fugace. Fugge come simbolo, dopo la produzione del suono, e rimane come aspirazione di tutte le altre arti, dalla scultura alla parola, che la raggiunge mediante la sua più alta forma artistica: la lirica.

Anche nella poesia lirica si vede, più che in ogni altra forma artistica, che scopo supremo dell'arte è di esprimere la sua intima aspirazione ad avvicinarsi alla musica e a liberarsi dal simbolo. Nella lirica infatti il simbolo si trasforma e raggiunge un tal grado d'idealità che, nei momenti supremi dell'ispirazione, vediamo la parola perdere il senso letterario ed assumere un senso musicale.

Il marmo, i colori sono la materia della scultura e della pittura; la parola scritta è la materia della poesia. La musica è un'arte più pura, perchè non sussiste graficamente, nello spazio, se non in forma di aritmetica. Essa è dunque quasi fuori della materia e quindi della causalità. Il suo simbolo invisibile passa svegliando il cuore, e dilegua.

Tutte le arti, specchio della vita, tendono a questa *catharsis,* e ogni loro sforzo sovrumano è espresso dai capolavori del genio.

La musica tende a diventare silenzio musicale. Che cosa vuol dire ciò? Io chiamo silenzio musicale (non avendo altra espressione) quello stato in cui *una speciale contemplazione del mondo può generare la pace.* Questa speciale contemplazione del mondo mi pare espressa dalla musica di Sebastiano Bach.

Ho detto *può.* Bach infatti non è ancora approdato sulla terra promessa; ma vede a breve distanza le sponde luminose. Egli è alla soglia del paradiso, e sull'anima sua di musicista già discendono altre armonie. (Io parlo di Bach artista e nel momento della ispirazione.)

È questa la speciale e suprema ispirazione che rende possibile quel nuovo stato dello spirito e quelle inattese visioni e quei suoni, per i quali gli organi del corpo sono tardi. Entrato nella pace, l'eletto beve il Lete e dimentica. Cessa il suono delle campane del San Graal, si spegne il fulgore della coppa mistica; la musica si allontana. Scomparso il mondo dei suoni e il mondo delle forme, l'anima entra nel regno del silenzio, e *vede* la promessa enunciata dalla musica. — L'arte, in tutte le sue forme, dilegua.

La musica costituisce l'elemento per il quale le arti sono congiunte da intima parentela. La qual cosa io mi propongo di mostrare brevemente a proposito di Giorgione e di Giovanni Bellini.

Giorgione è forse discepolo di Giovanni Bellini. Se questa cosa è vera, è necessario spiegarla con qualche parola.

Per la critica moderna iniziata in Germania ed alimentata dallo spirito germanico, l'arte è evoluzione, quindi le stesse leggi che governano lo sviluppo biologico delle forme animali debbono essere applicate alle forme artistiche. I seguaci di questa specie di darwinismo artistico credono o fingono di credere che la selezione naturale e la lotta per l'esistenza reggano le manifestazioni del genio umano. Ma il genio, quando produce i capolavori, esprime un'idea che è *sempre* la medesima, così nella Grecia come nel mondo moderno; e lo stile di cui esso si giova è perfetto, tanto nelle opere della scultura greca, quanto nelle rappresentazioni bizantine e nelle quiete e devote apparizioni del Rinascimento.

Secondo questi critici, Giorgione non sarebbe altro che una emanazione di Giovanni Bellini, un prodotto della sua attività, una specie di ramificazione sua.

Non così vanno intesi i rapporti da maestro a discepolo. Giorgione nacque grande artista, nacque per creare nuove forme di bellezza. Ora l'arte, come linguaggio, come mezzo d'espressione, come potenza di domar la materia per far sì ch'essa risponda alle intenzioni dell'artista, è tradizione. La tradizione ha una parte formale, che si impara dai maestri. I maestri non sono l'arte, ma sono i sacerdoti dell'arte, sono quelli che alimentano e trasmettono il fuoco che dovrà illuminare i prodigi del genio. I maestri non trasmettono le idee, le quali sono immobili e luminose entro le anime geniali; essi trasmettono solo il modo d'esprimerle, essi educano la mano ad obbedire al divin cenno interiore, spesso scoprono l'eletto e lo chiamano con fraterno grido, sempre e in tutte le regioni diffondono l'amore per le cose eterne. I maestri alimentano il fuoco dell'arte, e sono la grammatica e il dizionario dell'artista.

I discepoli, quando sono artisti mediocri, cioè quando non vedono le idee, ripro-

ducono soltanto la parte formale dei loro maestri; chiamati ad imparar la grammatica per parlare, essi non riescono a dir nulla, e rimangono sempre grammatici. Tali sono gli imitatori delle diverse maniere degli artisti, come ad esempio Raffaellino Del Garbo.

I discepoli che sono grandi artisti vedono la luce delle opere magistrali e ne sentono la potenza fecondatrice. Per essi il maestro, più che una guida, è un evocatore. Il loro spirito si sveglia alla sua voce, da cui apprende la virtù di parlare un linguaggio immortale. Tale è Giorgione accanto a Giovanni Bellini. Un tal discepolo non ha bisogno di frequentare la scuola d' un tal maestro. A lui basta semplicemente aver *veduto*.

È del resto probabile che il Giorgione abbia veramente frequentato la bottega di Giovanni Bellini. Ma ciò non m' interessa. Poichè l' esame della sola Madonna di Castelfranco è sufficiente a convincermi ch' egli ha *veduto* Giovanni Bellini, voglio indicare brevemente ciò che distingue la individualità del maestro da quella del discepolo.

L' uno e l' altro sono i grandi musicisti della pittura, e la loro parola si può quasi dire giunga a noi con la virtù dei suoni. Nel dare questo nuovo carattere alla pittura, essi furono preceduti da un maestro di scuola umbra.

Gentile da Fabriano è il primo che a Venezia presenti una sua visione del mondo come armonia di colore e di forma. Il contemporaneo Pisanello ha un ideale coloristico diverso da quello di Gentile da Fabriano e di Giovanni Bellini. La musica in lui, nascendo dalla pura linea, si ferma all' accordo dei colori, e non passa nella fusione dei toni, nè s' innalza al grado d' una vera sinfonia. In Pisanello, come in alcuni fiorentini del secolo XV, il colore fa parte del disegno e non avvolge come ne' veneziani in una calda atmosfera le forme. Per fissare l' idea in due parole dirò che in Pisanello il colore circoscrive e in Giovanni Bellini circonfonde.

Gentile da Fabriano a quanti conoscono la famosa *Adorazione dei Magi* che si conserva a Firenze nella Galleria dell'Accademia, appare il primo musicista della pittura. La religiosa Umbria che ha un carattere così diverso da quello che le ha dato il Carducci nel suo *Clitumno*, la regione ove le albe sono una festa di canti aerei di rondini e d' allodole, e i tramonti han luce di prodigio, lasciò un ricordo di cieli ampi e di campagne fiorite nell' anima del maestro del primo Bellini. Sotto il fulgore del sole veneziano le visioni dell' arte religiosa del paese nativo gli ritornarono come canti lontani, echi della giovinezza, accompagnati dal loro natural fondo di paese: cieli quieti o accesi da lampi in vetta alle colline, tramonti di gloria, sere animate dal coro delle campane nella gran valle umbra, monti salienti come implorazioni degli uomini verso le prime stelle.

In Gentile da Fabriano l'armonia del colore è un ricordo di pace; e da ciò solo può capirsi la ragione per la quale si sono accompagnati a lui i tre spiriti religiosi dei Bellini.

Giovanni Bellini è il primo pittore veneziano nel quale la ricchezza e la semplicità dello stile può meritare il nome d'una trascrizione della musica fatta col colore e col disegno. Mai, prima del terzo Bellini, fu veduta una così piena ed intensa fusione del colore col disegno, una così perfetta unità dei due elementi essenziali della pittura. Una tal mirabile armonia nell'opera pittorica rispecchia l'armonia della vita dell'artista. Giovanni Bellini era nella vita calmo e sereno com'è nei suoi quadri. Spirito religioso, la sua religione non è preghiera, non è implorazione, come in Giotto o nell'Angelico, ma è sola elevazione del sentimento verso la Bellezza. Egli è un'anima fatta d'amore; e il suo amore è puro, perchè non contiene la passione.

MADONNA IN TRONO DI GIOVANNI BELLINI.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

Le sue rappresentazioni sono la sincera espressione del suo sentimento; però sono quiete come nella scultura greca. Tutta la bellezza della sua arte consiste nel riposo; non nel riposo che segue la violenza dello sforzo, non nel riposo finale; ma nel riposo di chi non ha mai conosciuto il tormento e l'indignazione. La sua arte comincia e si chiude con un accordo di pace, un accordo dolce, tenuto, ricco, ma senza lo svolgimento consecutivo. Veduto un suo quadro, lo spettatore comprende subito, entra senza fatica nel mistero del lavoro. Più tardi gli rimane un ricordo e un appagamento; poichè quella contemplazione non gli è costata uno sforzo, non ha risvegliato in lui nessuna ansiosa interrogazione. L'arte di Giovanni Bellini, come le anime di Dante, *tutta si confessa.*

Con quei mezzi appresi, con quel mirabile linguaggio, Giorgione è riuscito a dire cose più profonde e più umane.

L'arte non è soltanto aspirazione e implorazione; è anche ricordo e presentimento. La preghiera che essa esprime è fatta di speranze e di lacrime.

L'arte di Giorgione più libera e più potente va oltre le manifestazioni luminose e serene dei primi veneziani. Gli elementi che sono ancora in lotta nella vita si combinano e si fondono nella sua rappresentazione. Mentre la vita affannata e ansiosa cerca la pace e la luce e chiede alla Bellezza l'oblio, l'arte la sorregge e la guida, e rompe le tenebre, per illuminare il suo cammino. Il carattere essenziale dell'arte non è la pace incondizionata, la pace senza relazione di tormenti; ma è il riposo, la pace conquistata dopo la guerra, come in Dante:

E venni dal martirio a questa pace.

Giorgione, nella Madonna di Castelfranco, è più profondo di Giovanni Bellini, perchè è più umano.

L'arte di Giorgione non finisce tutta nel quadro che abbiamo dinanzi agli occhi, ma si continua in noi. Veduto il quadro, non rimane in noi soltanto un ricordo di colore e di luce, e un pallido riflesso delle forme. Per quanto la contemplazione d'un'opera di Giorgione sia lunga, l'anima resta sempre commossa e ansiosa. Ciò perchè in lui la musica dall'accordo passa alla successione degli accordi: cioè all'armonia; e noi ci sentiamo cullati e affascinati come da una musica addormentatrice e risvegliatrice.

Rivedendo la Madonna di Castelfranco, essa ci riappare nella giovinezza del capolavoro. Passeranno molti anni, e quella visione avrà la forza di ridarci la gioventù, e di presentarsi a noi nuova e grandiosa come uno spettacolo di cieli e di montagne. Ogni volta che ci sarà dato di rivederla, il pensiero riprenderà l'alta fatica di penetrare il mistero ch'essa rinchiude. E ogni nostro tentativo ci condurrà più vicini ad intendere lo scopo dell'arte.

Giovanni Bellini racconta nelle sue opere i suoi alti pensieri, rappresenta la sua pura visione di bellezza. Giorgione ricorda ed esprime un segreto rimpianto ed una sovrumana speranza. Però la sua arte, mentre contiene la tristezza delle cose passate per sempre, accenna ad una idea nuova e confortatrice, che prende forma come nel Cenacolo di Leonardo, in un lontano orizzonte di pace. Giovanni Bellini è il poeta delle visioni presenti; Giorgione è il poeta delle visioni dileguate e lontane. Il primo descrive, il secondo rievoca. Il primo racconta la sua vita alta e serena, i suoi puri e placidi sogni. Il secondo, turbato dal presente, ricorda le cose perdute, e chiede la pace lontana. L'arte di Giorgione è una visione che

illumina il futuro; Giovanni Bellini è fermo nel presente, è una irradiazione di stella fissa.

Ponete mente alla sua scuola. Essa, come la scuola di Leonardo e di Raffaello, riproduce le qualità esteriori del maestro, è una scuola di grazia e di gentilezza, come nel Catena.

Giorgione è sostanzialmente il meno bellinesco di tutti, e va oltre, seguendo altre vie.

MARTIRIO DI SANTA CRISTINA DI V. CATENA.
Chiesa di S. M. Mater Domini.
(Da una fotografia di ANDERSON, Roma.)

L'arte di Giorgione racconta, nelle poche e rare opere, le vicende d'una dolorosa e potente anima, ed ha anche un grande significato biografico e umano. Dal dolore e dalla colpa ci accompagna sino all'apoteosi della vita salvata e rinnovellata, e le sue più evidenti e tentatrici rappresentazioni dell'esistenza si chiudono col grido vittorioso dell'artista liberato per un istante dal giogo della voluttà.

Così è in tutto diversa la musica in Giovanni Bellini e in Giorgione. I quadri del terzo Bellini esprimono quasi il propagarsi della virtù magica delle note. La musica dai cavi strumenti animati dagli angeli, dai liuti morsi dal delicato pollice infantile si trasforma in gradazione di toni fulgidi e diffusi e, ferma in un solo accordo di gioia serena, diventa la pace degli orizzonti lontani, e dilegua come una voce che passi volando.

Giorgione, più moderno e un po' wagneriano, è turbato dalla passione. Il primo piano dei suoi quadri è spesso animato dalla nudità d'un corpo femminile, e la tempesta, nel quadro di casa Giovanelli, corona di lampi l'apparizione tentatrice. Nel quadro della Madonna il fascino è passato, il guizzo della folgore s'è spento. Rimane il ricordo, e grava sul capo della maravigliosa creatura cui ancora non è concesso l'oblio. La pace abita forse laggiù, in quel cielo diffuso di aurei vapori, in quel luminoso fondo di colline e di mare. Laggiù forse è la terra promessa. E

l'aspirazione del pittore s'innalza, in forma di luce e d'armonia, verso quella lontana speranza di gioia.

La musica, elemento misterioso che congiunge le diverse manifestazioni artistiche e ne rischiara il significato intimo, è la rivelatrice dell'eterna anima del mondo. Essa rende presenti tutte le cose del passato. Nella lirica la parola musicale già accenna al prodigio che sarà compiuto dalla musica. Non ricordate *Climène* di Gabriele D'Annunzio? Mai nella poesia moderna era stato con così evidente e grandiosa semplicità espresso il sentimento della morte; mai, per una virtù più forte dell'esistenza, le passate forme eran tornate, animando in una luce di tramonto, in un fondo autunnale, quella che fu la scena dei loro amori e dei loro sogni, e dove passò la loro grazia e la loro tristezza. La fugacità delle cose e l'eternità della vita vi sono fissate dalle note del più mirabile stile lirico. E tutta la evocazione si chiude con l'affermazione rivelatrice: *fu ieri.*

Più intimo e più forte è il potere col quale la musica rende presente il passato. Ascoltando un *minuetto* del settecento noi non solamente vediamo tutto, e gli inchini e i sorrisi, non solo udiamo il fruscío delle vesti di seta; ma sentiamo che è il nostro medesimo cuore che palpita entro quei sogni di dame e di cavalieri, e che è la nostra medesima energia che stringe le mani appoggiate agli smessi spadini.

Più vivamente il ritorno delle cose morte e la potenza della illusione sono descritte da Riccardo Wagner nel *Parsifal.* Non ricordate la voce di sogno con la quale parla Kundry?, e in qual modo la voluttà, madre dei dolori, per mezzo del ricordo e del rimorso, riveli a Parsifal tutte le amarezze umane?, e come la vecchia ferita di Amfortas laceri il suo stesso cuore? Il passato si fa presente, e l'uomo si riconosce nei dolori sofferti dagli altri uomini nei tempi più lontani. Se un soffio di gioia passi sopra queste lontane esistenze o le allieti il fiorire improvviso della primavera, quella gioia, quel profumo e quello splendore penetrano subito in fondo al nostro cuore come il sentimento d'una primavera nostra, come un fascino vivo che una nostra illusione proietti nel passato e renda lontano.

Udendo una musica immortale, l'anima ascolta. Passano voci note, passano splendori noti, passa il suono del pianto e il suono del riso. Noi ridiamo o lagrimiamo nell'intimo, come se l'anima rivelata dalla musica fosse la nostra medesima anima. Noi ci ritroviamo e ci riconosciamo nella musica. Eravamo noi stessi, *allora?* Quando e dove ciò avvenne? E il sentimento prende l'imagine illusoria d'un ricordo. Ma la finzione serve a mostrare come nella musica, più che in ogni altra arte, lo spirito umano si sente *uno* con tutti gli altri spiriti del mondo. La feconda illusione genera

la visione dell' essenza della vita, la *volontà*. La musica non rappresenta questa essenza, perchè la rappresentazione non è possibile altro che nel campo delle idee, ma la fa intuire, la pone come il sentimento del veggente.

Un simile stato musicale può precedere o seguire le rappresentazioni delle arti. Precederle, nel momento in cui l' opera geniale non ha ancora preso forma ; seguirle, nel momento in cui l' aspetto dell' opera mirabile suscita un mondo nello spirito del contemplatore. E la pittura in questo momento può aver la forza di mettere a nudo il nostro cuore, di svelarci a noi stessi, come farebbe la musica di Wagner, risvegliatrice del nostro male profondo e della nostra invincibile tristezza.

In Giorgione c'è veramente qualche cosa, da cui è penetrato il mistero della nostra vita, e per la quale ciò che è avvenuto diviene presente e ci fa sentire i medesimi d' *allora,* e un fremito ci scuote, più forte di quello suscitato dalla identica virtù musicale nella poesia lirica.

« E venni dal martirio a questa pace. »

DANTE, *Parad.*, c. XV.

LE MURA DI CASTELFRANCO.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

LE OPERE DI GIORGIONE.

EX CRUCE, AD LUCEM.

Di lui, attore sulla scena del mondo, non si sa quasi nulla. Gli scrittori di critica sono ridotti all'impotenza dinanzi al mistero che circonda la sua nascita e la sua morte. Quale fu dunque la sua esistenza, quali le sue abitudini, dove nacque egli: a Castelfranco, a Vedelago? non si sa quasi nulla. Invano i critici si affaticano a trovare un documento rivelatore. Gli occhi miopi dei critici a cui non è dato veder la sua imagine sfolgorante al sole, la cercano nell'ombra. Ciechi dinanzi al semidio, cercano l'uomo e le miserie della sua passata esistenza.

Mi si permetta di dichiarare francamente che io ritengo sia una vera fortuna che intorno a Giorgio Barbarelli non si riesca a fare dai nani della letteratura erudita

la solita indecente gazzarra fatta intorno al Leopardi e ad altri grandi. Gli archivi di Venezia e della Marca trevigiana non conservano altro che poche carte insignificanti relative all' esistenza del grande artista. Invano, o profondi scrittori di critica, voi consumerete la forza della vostra intelligenza a cercare quanto fu pagata al pittore la *Tempesta* e quanto la *Madonna di Castelfranco*. Rassegnatevi.

Non bisogna confondere le cose fugaci dell' esistenza con le cose eterne della vita. L' esistenza di Giorgione non deve interessarci; noi dobbiamo vedere e tentar di fissare i caratteri immortali della sua vita. Ora la vita d' un artista è tutta nelle sue opere, ove si alimenta e si svolge la facoltà di creare forme che non temono la morte.

Il mondo presenta una duplice categoria di fatti e di opere. Da un lato abbiamo le innumerevoli manifestazioni della esistenza quotidiana, tutte le gioie e tutte le miserie che passano, tutti gli avvenimenti dei quali si occupa la cronaca e si occuperà la storia. Dall' altro lato abbiamo le opere degli artisti, nelle quali l' esistenza è riflessa in forma di vita, e le cose del mondo perdono la loro forma mutevole e caduca e tutto il grande spettacolo che ha per fondo il tempo e lo spazio, vi appare nel suo significato intimo, vi perde il suo carattere relativo, fissato nella eternità della vita.

In due parole: la cronaca e la storia rispecchiano il tempo, ciò che passa; l' arte rispecchia la specie, l' *alta specie* di cui parla Giacomo Leopardi. A chi voglia sapere di più, dopo letta la Canzone *Alla mia donna,* ove la bestemmia è enunciata, consiglio di leggere il *Convito di Platone.*

Questa osservazione, che qui accenno appena, si ricongiunge con la prima parte del presente lavoro, e prego il lettore volonteroso di rileggerla, s' egli vuol capire qualche cosa di più.

Tutti gli odierni critici d' arte s' affaticano, ho detto, a cercar notizie sulla passata esistenza degli artisti. Perchè questa fatica? In ogni artista la sua esistenza umana non ha alcun punto di contatto con la sua vita. Le azioni quotidiane, le comuni azioni dell'esistenza, frutto dell'eredità e del temperamento, non hanno nessuna affinità con l'arte, fiore purissimo della vita, e non aggiungono e non tolgono nulla alla personalità dell' artista, la quale risulta unicamente dalle opere.

In ogni artista c' è un uomo il quale più o meno somiglia a tutti gli altri uomini. Non solo; ma in una vita d' artista non c' è mai armonia tra il fatto dell' esistenza quotidiana, tra le innumerevoli miserie giornaliere, e le aspirazioni e le visioni cui egli dà forma nelle opere. Nelle prime vive un individuo, non dissimile dagli altri che compongono la moltitudine umana; nelle seconde rivive il genio creatore dell' umanità.

Qual è dunque la differenza tra un fatto comune dell' esistenza e un' opera del genio? È semplicemente la seguente: il primo ha caratteri di somiglianza e d' identità con tutti gli altri fatti degli uomini; il secondo porta la sua speciale impronta di luce, lo stile.

Mi trovavo una notte a Pistoia dinanzi al fregio robbiano dell' ospedale. La maravigliosa opera del Rinascimento scintillava al chiarore del plenilunio. A destra la tavola del convito offerto ai poveri condensava la maggior potenza luminosa, dando alla scena un significato mistico indimenticabile. Sulla tavola radiosa sparivano le forme dei cibi terreni e appariva soltanto l' argenteo fulgore della luna. Così è l' artista: egli è convitato dinanzi ad una tavola di luce, e distribuisce e diffonde fra gli uomini alimenti di luce. — Tale è il suo convito.

Ecco le notizie che si hanno intorno al Giorgione.

I. « 24 januarii 1507. — Nos capita Ill.^{mi} Consilii X dicimus et ordinamus vobis D. Alovisio Sanuto Provisori Salis ad Capsam magnam, che dar et numerar dobiate a m.° Zorzi da Castelfrancho depentor per el teller che el fa per laudientia novissima de Capi di esso Illmo Conseio duc. 25, idest 25 di quel instesso denaro fu deputato et speso ne la fabricha di la audientia per deliberation del prefato Illmo Conseio. Datum die 24 januarii 1507. »

Gualandi, l. c.; Lorenzi, l. c., pag. 144, n° 300.

II. Anno 1507. — Ordini del Consiglio dei Dieci di Venezia ai Provveditori dell' Uffizio del sale, affinchè paghino un quadro di Giorgione da Castelfranco.

« 14 Augusti 1507. Nos capita Consilii X dicimus et ordinamus vobis Magnifico D.^{no} Fran.^{co} Venerio Provisori salis ad Capsam magnam deputato enumerar dobiate a conto de la fabricha de la Cancellaria, et del loco dil Conseio di X a M.° Zorzi Spavento protho ducati trenta, et a M.° Zorzi da Castelfrancho depentor per far el teller da esser posto a la udientia de lo ill.^{mo} con.° ducati 20 summa duc. 50. Datum 14 Augusti 1507, videlicet ducati cinquanta. »

Gualandi, *Mem. Orig. ital. risguardanti le belle arti,* serie III, Bologna 1842, pag. 88 e seguenti.

G. B. Lorenzi, *Monum. p. la stor. del Pal. duc. di Venezia,* p. I, Venezia, 1868, pag. 141, n° 292.

III. Anno 1508. — Decreto della Signoria di Venezia ai Provveditori dell' Uffizio del Sale, perchè usino giustizia nella causa di Giorgione da Castelfranco.

« 8 novembre 1508. Riferì sior Marco Vidal d' ordine dell' Illma Signoria alli Magnifici Signori Provedadori al Sal, che sue magnificentie, nella causa di mastro Zorzi da Castelfrancho per el dipinzer dil fondego de todeschi, ministrar debano giustizia,

et fu rifferito al magnifico messer Hieronimo da Mulla et messer Alvixe Sanudo, et omnibus aliis. »

Gualandi, l. c., n° 95.

IV. « 11 Decembris 1508. — Ser Lorenzo Bastian, ser Vettor Scarpaza et ser Vethor per nominati da ser Zuan Bellin depentori constituidi alla presentia dei mag.ci signori m. Caroso da cha pexaro, m. Zuan Zentani, m. Marin Gritti, et m. Alvixe Sanudo provedadori al Sal, come deputati electi dipintori a veder quello pol valer la pictura facta sopra la faza davanti del fontego de thodeschi et facta p. m.° Zorzi da Castel francho et dunati dachordo dixero a giuditio et parer suo meritar el ditto m.° per dicta pictura ducati cento et cinquanta in tutto. Die dicta. »

Col consenso del prefato messer Zorzi gli furono dati ducati 130.

Gualandi, l. c. — Gaye, *Cart. ined. d'artisti,* t. II, pag. 137.

Un altro documento del 1508 esisteva nel 1869 presso un antiquario di Venezia, e fu trascritto dall' Urbani conservatore del Museo Correr. Fu pubblicato dal Molmenti nel *Bollettino delle arti,* anno II, n° 2. È il seguente:

« El se dichiara per el presente come el clarissimo messer Aluixe di Sesti die a fare a mi Zorzon de Castelfrancho quatro quadri in quadrato con le geste di Daniele in bona pictura su telle, et li telleri sarano sominiſtrati per dito m. Aluixe, il quale doveva stabilir la spexa di detti quadri quando serano compidi et di sua satisfatione entro il presente anno 1508.

» Io Zorzon de Castelfrancho di mia man scrissi la presente in Venetia li 13 febrar 1508. »

V. Anno 1510. — Questo è l' ultimo documento che ha per data l' anno della morte di Giorgione. Lo dobbiamo al signor Alessandro Luzio, il quale ha in questo modo corretto una data erronea del Vasari.

Isabella d' Este, appena saputo la morte di Giorgione, mise subito in moto i suoi corrispondenti di Venezia Taddeo Albano mercante e Lorenzo da Pavia fabbricatore di strumenti musicali, perchè vedessero di acquistare per lei un *quadro singolare* rimasto, a quanto si diceva, agli eredi del pittore. Ecco la lettera all' Albano:

« Sp. Amice noster charissime. Intendemo che in le cose et heredità de Zorzo da Castelfrancho pictore se ritrova una pictura de una nocte, molto bella et singulare; quando cossì fusse, desideraressimo haverla; però vi pregamo che voliate essere cum Lorenzo da Pavia et qualche altro che habbi judicio et designo, et vedere se l' è cosa excellente, et trovando de sì operiati il megio del m.co Carlo Valerio, nostro compatre charissimo, et de chi altro vi parerà per apostar questa pictura per noi, intendendo il pregio et dandone aviso. Et quando vi paresse de concludere il mercato, essendo

cosa bona, per dubio non fusse levata da altri, fati quel che vi parerà; chè ne rendemo certe fareti cum ogni avantagio e fede et cum bona consulta.

» Mantue XXV oct. MDX. »

Pochi giorni dopo, l'Albano, che s'era informato da' più intimi amici di Giorgione, rispose alla marchesa, dicendosi dolentissimo di non poterla servire. E la pratica non ebbe seguito.

« Ill.ma e Exc.ma M.a mia obser.ma

» Ho inteso quanto mi scrive la Ex. V. per una sua de XXV del passatto, facendome intender haver inteso ritrovarsi in le cosse et heredità del q. Zorzo de Castelfrancho una pictura de una notte, molto bella et singolare; che essendo cossì si deba veder de haverla. A che rispondo a V. Ex. che ditto Zorzo morì *più di fanno* de peste, et per voler servir quella ho parlato con alcuni mei amizi che havevano grandissima praticha cum lui, quali me affirmano non esser in ditta heredità tal pictura. Ben è vero che ditto Zorzo ne feze una a m. Thadeo Contarino, qual per la informatione ho autta non è molto perfecta sichondo vorebe quela. Un' altra pictura de la nocte feze ditto Zorzo a uno Victorio Becharo, qual per quanto intendo è de meglior desegnio et meglio finitta che non è quella del Contarini. Ma esso Becharo al presente non si atrova in questa terra, et sichondo m'è stato afirmatto nè l'una nè l'altra non sono da vendere per pretio nesuno, però che li hanno fatte fare per volerle godere per loro; sichè mi doglio non poter satisfar el dexiderio de quella etc....

» Venetiis novembris 1510 — Servitor — Thadeus Albanus. »

Esaminando la data delle due lettere è facile adunque concludere che Giorgione morì ai primi d'ottobre del 1510. (*Arch. stor. dell'arte,* a. I, n° 1, pag. 47).

Queste, e poche altre cose che credo inutile riferire sono le sole notizie relative all'esistenza di Giorgione che il cinquecento ci abbia tramandate. Il quattrocento tace; ed è mirabile il dignitoso ed onesto silenzio della più bella età della vita italiana. Aggiungerò che gli artisti per molto tempo, e sino a quasi tutto il secolo XVI non firmarono le loro opere, rinunziando così a mettere il nome della loro persona mortale alle alte manifestazioni del genio eterno della vita. La quale abitudine di spiriti superiori in questa fine di secolo in cui la vanità prende il posto della grandezza, non può esser degnamente apprezzata.

Due tra le prime opere di Giorgione sono i quadretti degli Uffizi: *la Prova del fuoco* e *il Giudizio di Salomone,* i quali furono portati nella Galleria fiorentina verso la fine del secolo passato, provenienti dalla villa medicea di Poggio Imperiale.

Mi fermerò di preferenza a descrivere la *Prova del fuoco.*

Mosè bambino, portato nelle braccia da una donna, al cospetto di un giudice e

di molti spettatori, si china e tende le piccole mani verso il piatto che contiene i carboni ardenti. Questo quadretto dipinto in età molto giovanile non ha di giorgionesco che il fondo e alcuni dettagli che descriveremo.

L' insieme della composizione non ci potrebbe far pensare all' autore della *Festa campestre.* Il primo tipo che ci riconduce alla mente Giorgione è il giovinetto che sta nel centro del quadro, veduto quasi di profilo col capo leggermente chinato verso sinistra e in atto di porgere il piatto col fuoco. Ha i capelli lunghi ed è vestito con calze di color roseo e giubba azzurra e nera.

LA PROVA DEL FUOCO DI GIORGIONE.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

Il giudice è vestito di giallo e porta un turbante anche giallo. Siede sopra una sedia collocata in cima a una base alta di pietra grigia istoriata da un bassorilievo bizzarro. Sotto i suoi piedi è un tappeto rosso che si svolge fin dove è la donna che porta fra le braccia il bambino. Il bambino, molto grazioso per forma e assai vivace nell' atteggiamento, ha resistito al turpe restauro che offende il quadro.

Il solo gruppo centrale composto del giovine chiomato e della donna col fanciullo è veramente degno di Giorgione. Tutto il resto, eccettuate le casette nel paese e gli alberelli, presenta una certa durezza nel disegno, e nell' insieme della composizione una rigidità e uno sparpagliamento che allontanano il pensiero dall' autore del ritratto collocato accanto a questo quadro, nella seconda sala della scuola veneziana.

Sul fondo, ove il pittore ha messo il bellissimo gruppo di case fiancheggiate da un torrente e circondate da alberi, e dove appariscono verso destra due armigeri che sono la solita macchietta giorgionesca, è stata diffusa, forse per velare un troppo audace ripulimento, una grande quantità di bitume e di terra d' ombra, che ha reso bruno quasi tutto il paesaggio. Il cielo e le colline lontane sono anche state

ridipinte con un colore azzurro vuoto. Quasi tutte le figure degli spettatori di questa sventurata *Prova del fuoco* sono state sciupate barbaramente.

Altri caratteri giorgioneschi, oltre al fondo, e al tipo già descritto e allo strano bassorilievo, presenta una figura verso destra con un gran cappello rosso e un viso da vecchia, che è bizzarramente avvolta in un abito a larghe maniche, ampissimo e di color nero, con i rivolti gialli. Bizzarro è anche un guerriero con l'elmo adornato di tre penne bianche e con corazza di cuoio decorata da una fila di piccole maschere appese in giro sotto i fianchi. L'altro che gli sta accanto, con le calze verdi e un grande mantello bianco, è anche un curioso tipo che ci fa pensare a Giorgione.

Con questo quadro acquistiamo una prima idea della bizzarria giorgionesca, che analizzeremo nell'ultima parte del presente lavoro.

Dell'altro quadretto grande come questo, appeso alla medesima parete degli Uffizi, preferiamo non parlare, perchè dell'artista che lo dipinse non è forse rimasto altro che la composizione. Si trova qua e là qualche pennellata di Giorgione, qualche segno della sua mano. Ma quasi da per tutto è passata l'opera distruggitrice del restauro.

Del *Cavaliere di Malta* esposto in questa medesima sala e su questa stessa parete, è rimasta un'ombra, entro la quale splende ancora una viva luce. Avendo io esaminato accuratamente questo ritratto, posso dire che è dipinto nella intonazione prediletta dall'artista, cioè nel verde. Impossibile determinare la gradazione dei toni, per l'annerimento generale del dipinto. La forma degli occhi, della bocca, del naso e delle sopracciglia ricordano in tutto il tipo umano che Giorgione vede e riproduce anche nelle fisionomie femminili come nella Venere di Dresda e nella Madonna di Castelfranco. Queste somiglianze di forma non permettono di dubitare neanche per un istante intorno alla autenticità del quadro.

Questo gentiluomo è vestito riccamente, e ha sul petto, appesa a una collana d'oro, una croce gemmata. Fra il pollice e l'indice della mano destra regge una corona a grosse palle, sopra una delle quali è scritto con numeri romani il numero XXXV, forse *ætatis suæ*. Il movimento delle due dita aperte, caratteristico nelle mani giorgionesche, passato in eredità in Tiziano che lo riproduce nella *Flora,* si vede, sempre nella medesima Galleria degli Uffizi, anche nel ritratto della falsa Fornarina, che è falsamente ancora attribuita a Raffaello, e che forse appartiene al periodo giorgionesco di Sebastiano dal Piombo.

Dello stesso periodo del Cavaliere di Malta sono tre ritratti di Giorgione nella Galleria Querini-Stampalia a Venezia e il maraviglioso giovinetto della Galleria di Berlino, proveniente dalla collezione Richter.

Poi viene il periodo del martirio; quello cioè in cui la sensualità del tempera-

mento assedia l'artista con le più tormentose imagini della forma femminile ignuda. È il periodo espresso dal quadretto della Galleria Giovanelli a Venezia.

Il quadro di casa Giovanelli è chiamato: *la famiglia di Giorgione.* Ahimè non questo è il significato del dipinto! Giorgione ha voluto, con una sinfonia di colore, celebrare la nascita d'un figlio; e ha messo nel primo piano tre figure che rappresentano i due autori della nascita, e il nuovo nato. Su questi tre personaggi, espressioni di ciò che si dice una famiglia umana, l'artista ha addensato la procella. Perchè? Il pittore, dipingendo una tale scena, non ha forse pensato al significato della folgore che la sua mano ha dovuto disegnare su quel cielo. Ciò poteva sfuggire all'artista il quale obbedisce, nel lavoro ispirato, al mistero del sentimento; ma non deve sfuggire al critico, il quale, ne' suoi studii, è guidato dall'intelletto.

L'idea della paternità, una delle più grandi che il mondo presenti allo spirito, non può essere veduta e interpretata altro che dall'arte. L'uomo che è alla vigilia di questa grande funzione della vita, ha in sè un mondo, un grande ignoto che diventerà un altro uomo. Con la nascita del nuovo individuo si chiude il poema dell'amore; tutti i ricordi, tutti i sogni, tutte le gioie dileguano come nubi al vento. La voluttà trascorsa ha dato al mondo una novella esistenza. Ma nel giovine corpo, passando la vita paterna, passa anche la terribile eredità del dolore. Questo è il significato della *Tempesta.*

Il quadro rappresenta a sinistra un pastore in piedi appoggiato a un bastone, un tipo umano che si vede spesso nelle opere di Giorgione e in quelle dei suoi imitatori. Una fedele riproduzione di questo tipo in altra attitudine è nel *Giudizio di Paride,* di cui una copia del seicento è a Venezia in casa Albuzio, e a Dresda. Il suo atteggiamento ricorda quello del San Liberale di Castelfranco; specialmente la mano che regge il lungo bastone è atteggiata come la mano con la quale il santo tiene la lancia. In fondo è un ponte sotto il quale passa un torrente, e alcune case. La linea di questo paesaggio ricorda evidentemente Castelfranco e le sue torri. Gruppi d'alberi sono a destra e a sinistra della scena. Il quadro è dipinto in una scala di toni azzurri. Si distinguono solo nella tonalità le case grigie del fondo, lievemente colorate d'un caldo riflesso della folgore. Spiccano sopra un fosco cielo, di colore azzurro intenso, gli alberelli del fondo, dorato dal colore autunnale. Questi alberi somigliano verso destra, per la forma e per l'esecuzione, agli alberi dei quadretti degli Uffizi. Quelli di sinistra ricordano il fondo della tavola di Castelfranco.

Il maggior chiaro del quadro è il panno bianco che la donna ha sulle spalle. Una acuta sensualità hanno i suoi occhi fissi in chi guarda la scena.

Siamo ancora lontani dalla profonda tristezza e dalla promessa di pace offerta al

grande artista e a tutti gli uomini dal quadro di Castelfranco. Tanto è vero che in questo dipinto scoppia il fulmine.

La figura dell'uomo diritto in piedi appoggiato al bastone nell'atteggiamento che più tardi sarà riprodotto nel meraviglioso guerriero di Castelfranco, ha ispirato a Giorgione i due armigeri del monumento del senatore Onigo, nella chiesa di San Niccolò a Treviso, con i quali s' inaugura il periodo delle pitture a fresco.

Questi due stupendi uomini d'arme che la critica attribuisce indistintamente a Giovanni Bellini e a Iacopo dei Barbari, sono fratelli dell'uomo nel quadro della *Tempesta,* sono nati mentre Giorgione vedeva ancora la forma ch'egli aveva rappresentata in quella speciale attitudine. Per essere convinti, basta esaminare le particolarità dell'atteggiamento e la forma e la posizione delle braccia e delle gambe, che rivelano un'identica maniera d' intendere il corpo umano.

Questi due guerrieri forti e sereni nella loro attitudine, questi due soldati, simili agli uomini di scorta dei capitani di casa Costanzo, rappresentano, nella breve vita di Giorgione, un momento di tregua. Era il momento delle pitture del Fondaco dei Tedeschi, e Giorgione, essendo Tiziano ancora poco noto, era chiamato e lodato da tutti. La sua arte, e ciò che Vasari chiama il suo *fuoco,* rispecchiava fedelmente la magnificenza della vita veneziana. In quel tempo Filippo di Comines entrando a Venezia ambasciatore di Carlo VIII nel 1495, scriveva: « Les gallées passent à travers du Canal Grande et y ai vu navires de quatre cent tonneaux au plus près des maisons: et est la plus belle rue que je croy qui soit en tout le monde, et la mieux raisonnée, et va la long de la ville. Les maisons sont fort grandes et haultes, et de bonnes pierres, et les anciennes toutes painctes; les aultres, faites depuis cent ans, toutes ont le devant de marbre blanc, qui leur vient d'Istrie, à cent mils de là, et encores maintes gran pièce de porphire et de serpentin sur le devant.... C'est la plus triomphante cité que j' aye jamais vue.... »

Nulla meglio della pittura di Giorgione poteva accordarsi con la *città trionfante,* e quando la facciata sul Canale fu compiuta, parve da essa aumentar la luce che le opere stupende di architettura già diffondevano intorno al ponte di Rialto.

A questo periodo, per le osservazioni psicologiche che mi guidano nel mio studio, credo anche appartenga la *Venere* di Dresda, alla quale, trattandosi di un'opera di straordinaria importanza, dedicherò qualche parola di più.

Quando il Vasari, a proposito del Giorgione, scrive il nome di Leonardo, l'evocazione dell'arte del gran toscano non è fatta a caso. I due artisti sono stati nel Rinascimento i più grandi discepoli della natura e i più profondi veggenti dinanzi allo spettacolo del mondo. Il Vasari, nella sua breve e bellissima vita di Giorgione, co-

mincia dicendo ch'egli « dilettossi continovamente delle cose d'amore e piacqueli il suono del liuto mirabilmente e tanto che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili » ; e finisce dicendo che « mentre Giorgione attendeva ad onorare e sè e la patria sua, nel molto conversar che e' faceva per trattener con la musica molti suoi amici, s'innamorò d'una madonna.... » Anche qui l'amore e la musica.

La vita di Leonardo a principio narra come egli « dette alquanto d'opera alla musica ; ma tosto si risolvè a imparare a suonare la lira, come quello che dalla natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente all'improvviso. » Per il Vasari anche Leonardo come Giorgione *canta divinamente*. Parlando del ritratto di monna Lisa del Giocondo, lo scrittore aretino narra come Leonardo, nel dipingerlo, vi usasse ancora quest'arte : « che essendo madonna Lisa bellissima, teneva, mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse.... » Leonardo faceva eseguire musica mentre dipingeva, *essendo madonna Lisa bellissima*. Per ritrarre quella pura bellezza, per fissare il mistero di quel sorriso, egli chiede aiuto alla musica.

Ora, per questa collaborazione di due arti, il ritratto della *Gioconda* è il più grande miracolo che la pittura abbia fatto. È l'imagine d'un sorriso che trascende ogni altra espressione del sorriso umano. È un movimento, è una luce che dalle labbra e dagli occhi della donna passa nel paese in un serpeggiamento di fiumi e si allarga e l'invade tutto intero e diventa il riso della natura. Il miracolo d'un accordo perfetto dell'uomo con le cose è compiuto.

Giorgione, nella Venere di Dresda, compie un miracolo simile. La donna ignuda posa addormentata in un sonno pieno di sogni. La placida scena dipinta in quel fondo di paese è forse nelle sue visioni. La passata tristezza ha lasciata una lieve espressione di dolore al suo viso sovranamente bello e alle gote un po' scarne. Ma il presente momento è una tregua concessa alla passione ed è destinato al riposo. Tutte le cose della natura s'accordano con quel riposo, si distendono e posano come nel sonno ; una pace solenne è nel cielo, negli alberi, nelle colline ; una perfetta armonia nelle forme e nel sentimento dà luogo alla intera e prodigiosa rappresentazione. Tutto qui è musicale, d'una musicalità lenta, solenne, espressa da una infinita linea melodica, tale da isolare lo spirito in un momento di pura contemplazione e di placido oblio.

Nel fondo di paese, a destra è un villaggio deserto o abitato da gente che dorme. Nessuna figura umana in tutta la scena ove posa la Donna, in tutto il fascino del suo corpo ignudo. Le vie del villaggio sono silenziose, non fumano i camini per l'opera del focolare, le porte e le finestre sono chiuse. Un alberello nel mezzo del paese, lontano, protende i rami con un gesto pacificatore, secondando così la linea del riposo

di tutte le forme e come per proteggere quel riposo. Il cielo ha nubi a strati nel centro, placide, leggiere. In fondo si distende un lago tranquillo. A destra, sui tetti del villaggio si allontana l'ultimo gruppo di nuvole fosche. La tempesta è passata.

La *Gioconda* del Louvre e la *Venere* di Dresda sono due creazioni nelle quali le grandi anime di Leonardo e di Giorgione si rivelano sorelle. E il Vasari, come quasi sempre, ha ragione.

Dovranno queste mie parole far credere che io sostenga che Giorgione sia stato ispirato da Leonardo? Può forse il grande di Castelfranco avere avuto sott'occhi

VENERE DI DRESDA.
Riproduzione autorizzata da una fotografia della casa AD. BRAUN e C°, BRAUN CLÉMENT e C° a Dornach (Alsazia) e Parigi.

una qualche opera del creatore della *Gioconda?* Io non so; ma credo che l'uno e l'altro, più d'ógni artista loro contemporaneo, abbiano avuto per ispiratrice e maestra la natura e abbiano, con ugual potenza d'attenzione, di penetrazione e d'amore, ascoltato e compreso il suo divino insegnamento. Ecco perchè il sorriso espresso da Leonardo s'accorda, come il sonno espresso da Giorgione, col riso e col sonno di tutte le cose; ecco perchè, nell'uno e nell'altro, l'arte è la voce potente e direi quasi la parola con la quale la natura si rivela e si confessa. Passato questo momento di tregua, comincia per Giorgione il periodo della tristezza rassegnata e profonda, espresso dalla Madonna di Castelfranco.

Dice il Morelli (*Die Galerien zu München und Dresden*): « Es ist nur eine der vielen blosser Municipaletelkeit entsprossenen Fabeln, wenn Vasari uns berichtet, dass Giorgio Barbarelli seine neue Malweise aus den Bildern des Lionardo da Vinci erlernt habe. Wo hätte wol Giorgione zu seiner Zeit in Venedig Gemälde Lionardo's zu sehen bekommen? »

Eugenio Muntz, parlando di questa tirata del Morelli contro il Vasari, dice che certe cose se fossero state scritte in Francia avrebbero fatto ridere; e invece in Italia e in Germania sono state prese sul serio. E forse ha ragione. Può darsi che in Giorgione, al cospetto d'una pittura di Leonardo, abbia preso forma una intima tendenza del suo spirito; non per evoluzione artistica, ma per uno dei tanti modi dell'ispirazione. Giorgione infatti può aver veduto a Venezia opere di Leonardo, ed eccone le prove, oramai già note: Lorenzo da Pavia scrive alla duchessa Isabella d'Este il 13 marzo 1500: « Leonardo da Vinci, *che è a Venezia,* mi ha mostrato un ritratto di Vostra Altezza, di una somiglianza straordinaria. » Si legge inoltre nelle note quotidiane di Leonardo il seguente ricordo: « in questo giorno (8 aprile 1503) ho dato tre ducati d'oro al Salai che me li ha domandati, e gliene debbo dare altri nove. Ma egli ne deve a me venti, diciassette che gli prestai a Milano e tre *a Venezia.* » Oltre a ciò si conservano fra i manoscritti leonardeschi di Windsor due schizzi a penna che riproducono la statua equestre del Colleoni.

Nel 1500, quando Leonardo era a Venezia, Giorgione aveva ventitre anni. Il racconto del Vasari può dunque meritare di essere discusso, non per trarne le solite conseguenze sulle derivazioni e sulle diramazioni artistiche, ma per vedere in qual maniera le due grandi anime, incontrandosi, si siano potute sentire sorelle. Lo studio di questa parentela dei genii umani può aiutarci straordinariamente a penetrare l'essenza dell'arte.

« Et is similis spectatori est, quod ab omni separatus spectaculum videt. »

Oupanekhat. Vol. I.

MADONNA DI GIOVANNI BELLINI, nella Chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

IL SENTIMENTO GIORGIONESCO.

L'ARTE E LA VITA.

UNA sera a Venezia si parlava di Giorgione fra amici che amano e studiano l'arte. Uno disse che il pittore di Castelfranco è un mito, che le rare opere a lui attribuite, le quali hanno resistito ai colpi della critica scientifica, sono di diversi artisti, che in questo mare di dubbi Tiziano è sempre quello che domina la scena, che la *Venere* di Dresda è sua, che sua è la *Festa campestre* del Louvre. Un altro aggiunse che, se così non fosse, non si spiegherebbe perchè nei contratti della fine del 400 e dei primi del 500 si trovino spesso, e ripetuti, i nomi di tutti gli artisti veneziani, e manchi sempre il nome di Giorgione.

Certo, prima della critica rigorosa del senatore Morelli, le opere di Giorgione rag-

giungevano forse il centinaio nelle gallerie pubbliche e private d'Europa; e ora sono appena cinque o sei quelle che hanno resistito ai nuovi criterii demolitori. È però rimasto abbastanza per comprendere perchè spesso la leggenda superi la realtà, e un nome sembri convenire a capolavori d'artisti diversi fra loro. Giova intanto dichiarare sin d'ora che non siamo d'accordo col Morelli nel togliere a Giorgione il *Concerto* del palazzo Pitti e nell'attribuirgli il ritratto e il frammento di Budapest. Il *Concerto* è, fra le opere di Giorgione, la più viva e la più caratteristica, come dimostreremo con brevi parole tra poco.

GESÙ CON LA CROCE.
Venezia. - Collezione De Maria.
(Da una fotografia di ANDERSON, Roma.)

Le due pitture di Budapest, per il loro carattere barocco e triviale, costituiscono invece una vera calunnia al più puro e più profondo artista della scuola veneziana; e non sappiamo comprendere in qual modo l'occhio esercitato e spesso sicuro del critico bergamasco abbia potuto prendere un abbaglio così colossale. Per altre ragioni non possiamo attribuire al pittore di Castelfranco la tavola conservata in casa Loschi a Vicenza, nella quale tavola un tardo imitatore di Giorgione ha riprodotta una imagine del grande maestro.

Più vicina alla imagine originale deve essere la bellissima rappresentazione di Gesù posseduta dal pittore Marius De Maria a Venezia, la quale, come il Cristo figurato nello stesso modo nella pinacoteca di Rovigo, allontana l'idea che si tratti dell'opera descritta dall'Anonimo morelliano con le parole: « El quadro del Cristo con la Croce in spalla insino alle spalle fu de mano de Zuan Bellino. » Questo Gesù con la croce, acquistato recentemente a Venezia, può essere attribuito a Giorgione, come crede il Venturi? Giorgione non concepiva la pittura religiosa altro che nel senso da me indicato, e ponendosi quindi al polo opposto di Giovanni Bellini. Il terzo Bellini condensa nelle sue opere l'ultima scintilla del sentimento religioso nella vita veneziana del Rinascimento, e afferma in modo positivo questa aspirazione dei suoi tempi con la musica del colore e con le pure forme, espressioni d'un'anima quieta e serena. Aggiungasi

che una tale figura del grande Martire non poteva essere veduta altro che da uno spirito acceso da una sicura e profonda idealità umana. Gesù è rappresentato con la croce sulle spalle, calmo e in atto di dissimulare i segni materiali della stanchezza del corpo. La forma degli occhi allungati a mandorla, con un lievissimo indizio d'oppressione nelle palpebre un po' abbassate, con l'orbita soffusa di sangue, la bocca purissima di stile, appena dischiusa per la fatica, danno a questa fisionomia un carattere di dignità che supera ogni altra espressione di dominio sul dolore, e che rivela nell'Eroe la completa vittoria sulla fragilità dell'uomo e sui tormenti.

In Giorgione il sentimento religioso ha un carattere negativo e non ha punti di contatto con la fede simboleggiata dalla pittura del Rinascimento. Giovanni Bellini è fra gli ultimi artisti che, sulla soglia del mondo moderno, si affaticano inconsapevolmente ad avvivare la fede religiosa, già offuscata e quasi vinta dall'ideale nuovo. Giorgio Barbarelli è invece il primo che, negli ultimi anni del secolo XV, dice la parola che oggi noi ascoltiamo come una voce viva e potente. La prima eco di quella voce, il suono per i contemporanei ancora informe e vuoto, il gesto col quale l'artista addita e rivela il mondo sconosciuto, gesto risvegliatore, ma allora incompreso, dà luogo alla serie di rappresentazioni che io chiamo animate dal sentimento giorgionesco.

Il nucleo delle opere avvivate da questo sentimento possiamo stabilire sia formato dal *Concerto* di palazzo Pitti e dalla *Festa campestre* del Louvre. Ambedue i quadri hanno per soggetto la musica, come avviene quasi sempre nelle pitture religiose di Giovanni Bellini. Qui però la musica ha una significazione affatto diversa e di un carattere che potremmo chiamare moderno. Nella *Festa campestre,* alla musica si mescola e si accorda la forma tentatrice della donna. La lieta brigata è seduta in terra in mezzo a una campagna autunnale ricca di una esuberante vegetazione. Fa parte del gruppo, nel mezzo della scena, il solito tipo giorgionesco, l'individuo che riflette più fedelmente il momento triste e bizzarro della vita di Giorgione.

Nel *Concerto* la rappresentazione è più pura. Un frate siede dinanzi a una spinetta. Egli è abbandonato all'armonia, e tutta la sua vita di rapimento e d'abbandono è concentrata negli occhi e nelle mani. Questi occhi hanno la indefinibile espressione degli sguardi assorti che quasi non vedono più le forme esteriori; e quelle mani sottili, nervose, spiritualizzate dalla virtù che le muove, non hanno più le funzioni cui le ha destinate l'esistenza: sono mani risvegliatrici, mani evocatrici, come nei gesti che indicano o annunziano i prodigi. Questo frate rapito non ascolta e non sente il richiamo del placido compagno che lo ammonisce. Forse la sonata è per cominciare, ed è necessario sospendere la libera serie degli accordi, e dal mare dei sogni ritornare sulla terra della realtà. Ma il suonatore non ascolta; al richiamo egli volge

il capo e gli occhi ispirati che non vedono, mentre la mano non riesce a staccarsi dai tasti fascinatori. A sinistra appare, sotto un cappello piumato e in forma di giovinezza serena e gentile, un altro tipo giorgionesco, di quelli che si ritrovano in altre opere del maestro e dei discepoli e continuatori.

Nel centro della *Festa campestre* è anche rappresentato un concerto nel quale, come nel quadro di Pitti, vivono tre anime congiunte dalla musica. Ma qui la musica è profana. Alla spinetta o arpicordo è qui sostituito un liuto, e alla viola il flauto, l'istrumento vocale dei boschi. Il suonatore di liuto, come il frate del *Concerto,* si abbandona al mare degli accordi, e il suo compagno dalla ricca chioma scompigliata lo ascolta intensamente. Innanzi ad essi una donna ignuda ascolta ed attende. Forse il musicista di questo nuovo concerto suona sotto il fascino femminile, e l'altro aspetta che gli sia ceduto l'istrumento per isvegliarvi una maggior potenza d'incanto. A sinistra un'altra donna quasi nuda versa entro un'urna l'acqua contenuta in un vaso di cristallo. Il movimento del braccio e della mano appoggiata al margine dell'urna e il sentimento di tutta la figura fanno subito pensare alla donna tizianesca dell'*Amor sacro e profano,* nella Galleria Borghese. A destra un pastore conducente il gregge all'ombra di grandi alberi si ferma a udire; anche le pecore affascinate s'arrestano. Nel centro del paese due alberelli si chinano come attratti dalla virtù delle note. Più lungi un gruppo di casette venete si specchia nella laguna; e al confine dell'orizzonte la distesa delle acque scintilla al sole. Il cielo che domina questo paesaggio è coperto da nubi lievi come vapori, fra le quali appare la profondità dello spazio sereno. Un colore intensamente dorato è diffuso su tutta la scena, raggiungendo la maggior concentrazione sulla nudità procace della donna seduta.

In questo quadro Giorgione ha voluto rappresentare e celebrare l'entusiasmo umano al cospetto della forma femminile. La musica del liuto vi si trasforma nella gloria del colore, e l'una e l'altra ascendono verso l'apparizione incantatrice.

Questi caratteri, se appariscono distinti nello special genere di quadri inventati da Giorgione, e anche, ma sotto altra forma, nelle due Madonne di Madrid e di Castelfranco, dovevano certamente presentarsi più evidenti nelle pitture a fresco del Fondaco dei Tedeschi, dove la libertà dell'opera decorativa poteva permettere all'artista ogni bizzarria e ogni audacia. Il Vasari infatti dice che da chi aveva cura del Fondaco fu ordinato « che Giorgione lo dipignesse in fresco di colori, secondo la sua fantasia, purchè e' mostrasse la virtù sua e facesse un'opera eccellente, essendo ella nel più bel luogo e nella maggior vista di quella città. Per il che messovi mano Giorgione, non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte; chè nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna

persona segnalata o antica o moderna; ed io per me non l'ho mai intese, nè anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi le intenda; perchè dove è una donna, dove è un uomo in varie attitudini; chi ha una testa di lione appresso, altra con angelo a guisa di Cupido, nè si giudica quel che si sia. V'è bene sopra la porta principale che riesce in Merzería una femina a sedere, che ha sotto una testa di gigante morta, quasi in forma d'una Iuditta, che alza la testa con la spada, e parla con un Todesco quale è abbasso; nè ho potuto interpretare per quel che se l'abbi fatta, se già non l'avessi voluta fare per una Germania. Insomma e' si vede ben le figure sue esser molto insieme, e che andò sempre acquistando nel meglio; e vi sono teste e pezzi di figure molto ben fatte e colorite vivacissimamente; ed attese in tutto quello che egli vi fece che traesse al segno delle cose vive, e non a imitazione nessuna della maniera: la quale opera è celebrata in Venezia e famosa non meno per quello che e' vi fece, che per il commodo delle mercanzie ed utilità del pubblico. »

Qui il Vasari, che forse non vide le pitture del Fondaco, confonde evidentemente ciò che dipinse Tiziano con ciò che aveva dipinto Giorgione. Egli del resto non poteva intendere il sentimento giorgionesco, che è fondato sopra speciali caratteri di stile, in quelli anni del cinquecento in cui lo stile era già quasi perduto, e doveva esser rimesso in onore da rare apparizioni d'artisti nel secolo successivo. E come lui già i tempi si erano pronunziati per una forma artistica meno misteriosa e meno profonda.

Le pitture del Fondaco dei Tedeschi contenevano gli elementi del genio di Giorgione che gli artisti contemporanei potevano raccogliere e tramandare alle età successive; erano la viva espressione della magnificenza veneziana e parlavano di ciò che era nel cuore di tutti. Come una sinfonia orchestrale premessa al dramma, erano una sintesi e mostravano a lampi tutti i lati più visibili della personalità dell'artista, dall'entusiasmo alla tristezza, dalla bizzarria alla gioia libera e serena. Questi elementi, raccolti su quella parete in forma di luce, resero possibile a Tiziano di aggiungere le opere splendidissime nella vicina parete del Fondaco e che il tempo, come le precedenti del maestro, ha distrutte.

Il cinquecento del Vasari giudicò favorevolmente a Tiziano la contesa (vi fu una contesa?) fra i due artisti per le pitture del Fondaco.

Non ho voluto, nel presente mio studio, citare il nome di Tiziano, se non per accennare ai suoi caratteri di dissomiglianza con Giorgione. La qual dissomiglianza consiste principalmente in questo, che l'uno e l'altro si giovano in un modo affatto diverso dell'insegnamento di Giovanni Bellini. Mentre a Giorgione il Bellini suggerisce le parole per esprimere il suo mondo interiore e lo ispira, benchè non una forma decisamente bellinesca passi nelle sue opere; a Tiziano il Bellini non sembra dir

nulla. Solo il Giorgione lo ispira lasciandogli in eredità alcune novità, alcune bizzarrie di forma, e un sentimento che il Cadorino raccolse in comune con Palma Vecchio e col Pordenone: l'entusiasmo per Venezia, la città trionfante. L'essenza della suggestione bellinesca e la parte incomunicabile della creazione giorgionesca non potevano parlare al cuore dei tre cinquecentisti, uomini calmi e sereni, sensibili soltanto alla gioia della vita. Tiziano, fra gli altri, tranne che nel ritratto in cui è prodigioso, ha la fisionomia propria della sua età, ed è anzitutto colorista. Il suo disegno accompagna e seconda l'impulso del coloritore, la sua opera è, nel complesso, una rappresentazione facile e potente di ciò che la vita contiene per dare gioia allo sguardo e giocondità allo spirito. Egli prepara Paolo Veronese, il pittore delle feste e delle allegrezze umane.

SANT'ANTONIO che dà la favella a un neonato per difendere la madre. Quadro di TIZIANO.

(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

L'arte di Giorgione è affatto dissimile dall'arte di Tiziano. Essa è l'espressione d'uno speciale esaltamento che ha così profonde radici nello spirito da salvarsi dalle vicende storiche. La Venezia intima di Giorgione non appartiene al passato; è un frammento dell'anima umana, è una visione che riappare allo spirito ogni volta che l'esistenza gli si presenta nella sua profonda e inesplicabile tristezza, sopra un fondo di colore e di splendore.

Il *Giove e Antiope* del Louvre, l'*Amor sacro e profano* della Galleria Borghese, le pitture nella Scuola del Santo a Padova, sono le opere nelle quali più evidentemente sono passati gli elementi giorgioneschi dell'inesplicabile e del bizzarro, quella special forma di sogni, quelle strane figure e i loro particolari gesti e atteggiamenti.

Poichè ho nominato Tiziano, Palma Vecchio e Pordenone, i quali sono spesso rite-

nuti imitatori di Giorgione (non dal Cavalcaselle che scrive in proposito cose d'una assurdità fenomenale), è necessario che io mostri brevemente come la natura di grande artista, della quale furono dotati quei tre pittori, è in assoluta opposizione con la qualità di imitatori. Mentre l'artista geniale, pur riproducendo forme d'altri, lavora inconsciamente e quasi per istinto, gli imitatori, i manieristi, *imitatores, servum pecus,* osservano ciò che nelle belle opere piace e fa effetto, se ne rendono conto con esattezza e freddamente le riproducono.

Tiziano, Palma, Pordenone, pure avendo bisogno d'istruirsi e di svolgersi studiando i predecessori e le loro opere, non divennero fecondi altro che nell'intimo contatto col mondo e con la vita. Essi non sono imitatori. A Treviso, nella chiesa di San Niccolò, alla destra dell'altar maggiore è la cappella Malchiostro, dove contemporaneamente Tiziano e Pordenone dipinsero. *L'Annunciazione* dipinta da Tiziano sull'altare rappresenta la Vergine inginocchiata vicino a un pilastro, mentre da lungi l'arcangelo in forma d'adolescente viene verso di lei, correndo. Tutta la scena è vuota; ma sul pavimento nudo che separa le due figure si concentra un così vivo fulgore di luce dorata, che noi senza molta fatica d'imaginazione vediamo qui rinchiuso il segreto del quadro, in questo annunzio espresso in forma di splendore. Vediamo e sentiamo subito d'essere innanzi a una creazione. Sopra questa madonna vivente nella luce si svolge un affresco del Pordenone. È una rappresentazione, larga, audace, splendidamente colorita. In alto un guerriero coronato d'alloro, guidato dalla Fama, volge al cielo gli occhi ispirati; ed è stupendo il movimento e l'atteggiamento del nuovo tipo d'eroe creato dall'arte. Ambedue le opere di questi così detti pittori giorgioneschi non ne ricordano altre di predecessori o di contemporanei. Quanto a Palma Vecchio, il pittore delle « sante conversazioni, » basta ricordare, oltre alla *Santa Bar-*

LA VERGINE IN TRONO E SANTI DI PALMA VECCHIO.
Chiesa di Santo Stefano a Vicenza.
(Da una fotografia dei FRATELLI ALINARI.)

bara, la *Bella* che era nella Galleria Sciarra e le *Tre Sorelle* di Dresda, per vedere come egli si allontani dal Bellini e dal Giorgione, e assuma al contatto della vita una sua special fisionomia maravigliosa.

Sempre e unicamente la vita feconda i grandi artisti; il carattere di eterna gioventù che hanno le loro opere viene dall' essere state attinte direttamente dalla natura e dalla vita. Per questa ragione non è possibile ammettere la moderna teoria delle influenze, delle derivazioni e delle diramazioni. Ogni grande artista è figlio della natura, è un prodotto spontaneo della vita, e si svolge libero, secondando il proprio impulso originario. Ogni artista di genio nasce con la propria fisionomia artistica, la quale fa sì ch' ei non somigli a nessun altro predecessore e a nessun altro contemporaneo. Ogni grande artista, piuttosto che continuare il pensiero d' un altro artista o seguire l' indirizzo d' una scuola, fa rinascere e rinnovella le idee eterne degli uomini. Chi potrà mai, con serietà di argomenti, provare che Andrea Mantegna si è formato sotto la triplice influenza dello Squarcione, di Donatello e di Piero della Francesca, quando l' osservazione attenta e profonda dell' arte sua ce lo rivela figlio della Grecia? e Donatello chi può chiamarlo figlio dei Pisani, quando l' attento esame delle sue statue e dei suoi bassorilievi ci fa riconoscere in lui la risorgente anima greca? e Giorgione, il più perfetto e più profondo artista veneziano, chi oserebbe chiamarlo figlio di Giovanni Bellini o dei Muranesi? Sono le età felici della vita che ritornano e si rinnovano negli spiriti geniali; è la vita con le sue primavere, che, dopo i periodi di stanchezza, fiorisce nuovamente nei capolavori dell' arte. È la Grecia sempre, cioè l' età in cui la primavera fu più ricca di colori e di sole, che ritorna giovanilmente eterna e riprende il suo impero sulle anime elette degli uomini.

Nulla di nuovo sotto il sole. Il mondo greco d' Omero, di Fidia, di Eschilo, di Platone, riassume tutta l' attività creatrice possibile all' anima umana, esprime nella forma più alta e più potente tutti i pensieri e tutte le aspirazioni degli uomini. Nel mondo greco si realizza la fusione delle arti in un ideale comune; le mirabili forme della scultura si accordano alla cantante unità dell' architettura; nel dramma la potenza del verso si completa nella forma musicale sviluppata e perfetta come nell' istrumentazione moderna; il pensiero del filosofo raggiunge nei dialoghi di Platone l' altezza delle ispirazioni liriche e dei movimenti drammatici; lo spirito umano dice insomma nel mondo greco la grande parola che penetra ed esprime l' essenza del mondo e della vita. Dopo una così meravigliosa attività la pianta umana esaurita decade e si chiude nel sordo lavorío d' una lotta brutale, espresso dalla grandiosa conquista di Roma. La virtù creatrice è soffocata dal desiderio di dominio e dalla corruzione mondana dei dominatori. Più tardi, nella penombra delle prime basiliche

cristiane, dove il colore e le forme dei mosaici si congiungono al mistero delle linee architettoniche, le arti plastiche si risvegliano, e la loro unione, che in Grecia avveniva sotto la fulgida luce del sole, si compie al chiaror fioco di poche lampade viventi nell' oscurità. Come in Grecia, la musica accompagna nel mondo cristiano la nuova fioritura dell' arte, e dà alle rappresentazioni della pittura e della scultura il carattere d' una implorazione espressa fra le lagrime, sotto la minaccia del Dio vendicatore. Nella luce incerta delle chiese del cristianesimo si rinnova la tendenza delle forme artistiche della Grecia verso l' arte pura: la musica.

Nel quattrocento la Grecia ritorna; e mentre Giovanni Bellini nel *Battesimo* di Vicenza rivede Apollo, a Giorgione nel quadro di Dresda riappare Venere, chiusa ancora nel sonno delle età che non seppero riconoscere il suo impero. Sempre la Grecia si risveglia in fondo all' anima umana, nei momenti fortunati della vita; sempre la vita si rinnova e fiorisce come in quella maravigliosa primavera dell' umanità.

Ogni rinnovamento è un ritorno. L' età di Lisippo e di Fidia, di Parrasio e di Apelle, di Eschilo e di Sofocle, di Platone e d'Aristotele ha detto tutto ciò che il pensiero umano può dire, ha espresso tutto quanto il sentimento e la passione contengono d' esprimibile. Dopo quello straordinario periodo della vita non è possibile dir nulla di nuovo, nè in filosofia, nè in arte. Nulla di nuovo in filosofia, perchè Platone vide e penetrò interamente il mistero dello spirito; nulla di nuovo in arte, perchè i Greci estrassero dalla natura, in tutta la sua luce, la potenza idealizzatrice delle forme: lo stile. Il che è sentito ed è ammesso anche da chi non fa professione di critica; tanto è vero che, dinanzi ai capolavori dell' arte del così detto Rinascimento, dinanzi alle più pure imagini del quattrocento, si ode spesso esclamare: sembrano cose greche! Sempre la Grecia vive nei ricordi degli artisti, dà la vita alle loro ispirazioni, è l' euritmia che accompagna lo sviluppo dei loro edifizii, è la dignità espressa dai gesti e dalle attitudini delle loro statue, è il profondo senso del reale che anima le loro pitture. Lo stile, che i Greci inventarono, non permette ai moderni d' essere grandi, se non a condizione d' essere stilisti.

Il *Seminatore* del Millet aveva, dice Teofilo Gautier, « une grandeur et une noblesse rares, quoique sa rusticité ne fût atténuée en aucune manière; mais le geste par lequel le pauvre travailleur envoyait au sillon le blé sacré était sì beau que Triptolème guidé par Cérès, sur quelque bas-relief grec, n'eût pas eu plus de majesté. Pourtant un vieux chapeau de feutre tout roussi et tout déteint, des haillons terreux, un chemise de toile grossière, formaient tout son costume. »

Furono i Greci che rivelarono tutto quel che v' era di nobile negli atteggiamenti e nelle forme umane, che in esse riconobbero la Bellezza così chiaramente che, nelle

loro opere, la Natura fu superata; furono i Greci che crearono il prototipo della forma umana e ne fecero la legge canonica della scultura. Dei Greci pittori non sappiamo nulla; ma è necessario pensare che la loro pittura fosse all' altezza della loro scultura. Così ci inducono a credere alcuni brani platonici, e la famosa pagina nella quale Cicerone racconta in qual modo Zeusi dipinse la figura di Elena per la città di Crotone. Credo utile riprodurre per intero il frammento.

« Crotone era la città più opulenta dell' Italia meridionale, e la fama della sua ricchezza s' era diffusa sino ai più lontani paesi. I crotoniati avevano innalzato un tempio a Giunone, divinità che essi onoravano con una speciale devozione. Volendo adornare il tempio con pitture, si rivolsero a Zeusi d' Eraclea, il maestro più celebre del tempo. L' artista dipinse molti quadri, di cui una parte si vede ancora, protetti come sono dalla santità del luogo. Poi, desideroso di fissare in una imagine il tipo della bellezza femminile, egli manifestò ai crotoniati il desiderio di dipingere un' *Elena*. Sapendo costoro che, fra tutti gli artisti del tempo, Zeusi era il pittore più gentile della donna, accolsero con entusiasmo la sua offerta.

» Prima di cominciare il lavoro, l' artista domandò se avessero fanciulle di pura bellezza affinchè durante il suo lavoro egli potesse dal modello vivo trasportare il vero in una muta imagine. E gliene furono condotte cinque, delle quali il nome è stato poi trasmesso alla posterità. »

L' estetica moderna non ha mai detto nulla di più vero e di più profondo. Il segreto e lo scopo del lavoro artistico è tutto in queste brevi e semplici parole: *Ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur.*

Le cinque giovinette ispiratrici di Zeusi furono gli elementi da cui il pittore estrasse lo stile, per il quale la forma femminile apparve idealizzata nell' opera artistica. Lo stile, che è l' espressione dell' entusiasmo geniale col quale la natura è trattata da pari a pari ed è consigliata dall' artista a preferire alla sua esuberanza, ai suoi accessori, la semplicità entro cui si raccoglie la maggiore intensità di vita, è la grande creazione dell' arte greca. Per fissare nel marmo o sulle pareti la linea visibile dello stile, l' artista greco non aveva bisogno che il modello posasse dinanzi a lui. « Quando rappresentava Giove o Minerva, Fidia vedeva entro di sè un perfetto tipo di bellezza, e questa dirigeva la sua mano e il suo genio. » (Cicerone, *Orat.*, II, 7.) Però le sue divinità, vive come nel sentimento religioso della Grecia, facevan dire al poeta: « O Zeus è disceso dall' Olimpo per mostrarti la sua forma; oppure tu, Fidia, sei salito al cielo per vederlo. » Lo sguardo interno dell' artista era in tutto paragonabile alla intuizione viva e alla visione diretta del Dio. È la Grecia che per la prima volta proclama essere la vita il carattere essenziale dell' opera d' arte: τὸ ζωτικόν, τὸ

ἔμψυχον, τὸ ἔμπνουν, ciò che ha la vita, l'anima, il respiro. — « Quel satiro, » dice Platone, « Diodoro l'ha addormentato, non l'ha scolpito; egli dorme. » — « Infelice Arianna, » dice un poeta dell'Antologia, « non la svegliate; perchè ricomincerà a chiamare Teseo in riva al mare deserto. » Così è l'arte di tutte le età che hanno avuto la potenza di fissare con lo stile le eterne bellezze della natura e della vita.

I caratteri dello stile creato dai Greci segnano con la loro luce i capolavori del Rinascimento. Guardate le *Danze dei fanciulli* di Donatello, tutto il suo poema della gioia infantile, dal bassorilievo di Prato alla ridda della *Cantoria* di Firenze; guardate i suoi bassorilievi della *Flagellazione* e il *San Giorgio combattente col drago;* guardate il *trittico* di Andrea Mantegna nella Galleria degli Uffizi, gli *angeli* di Piero della Francesca nel Presepe di Londra; guardate la *Venere* di Dresda, la quale, come le statue di Diodoro, è stata non dipinta ma veramente addormentata da Giorgione; e vedrete che sempre lo stile greco riappare per segnare con le sue note di luce i capolavori del genio umano.

I Greci furono gli artisti che più intimamente furono in contatto con la natura e con la vita, che più sinceramente e profondamente rappresentarono la vita. Da Michelangelo, che soleva chiamare sè stesso discepolo del *Torso* del Belvedere, tutti i maggiori artisti hanno avuto un affetto intenso e costante, una vera religione per la madre di tutte le arti, per la ispiratrice di tutte le forme della Bellezza e di tutte le opere geniali, la Grecia.

Ogni artista è discepolo della natura ch'egli ama ed ammira, che lo stringe a sè indissolubilmente; e per mezzo dello stile eterno dell'arte, egli racconta agli uomini, con immortale linguaggio, il suo entusiasmo e il suo amore. Lo stile perfetto della Grecia s'offre spontaneo alla mano dell'artista ogni volta ch'egli è per generare un'opera geniale; in altre parole, è la giovinezza eterna della vita, è la maggior potenza della vita, che riappare nell'imminente capolavoro dell'arte.

È dunque tempo di mettere da parte la stupida teoria delle influenze, e l'altra assurdità che, per apprezzare un'opera d'arte, è necessario ricondursi col pensiero ai tempi nei quali quell'opera è stata fatta. L'arte è una sola, dai tempi più antichi ad oggi, ed ha sempre con ugual potenza parlato agli uomini col suo immortale linguaggio. Quanto alle influenze, cioè alle relazioni da maestro a discepolo, da prototipo ad imitatore, esse non hanno niente che fare con l'arte, che è figlia della natura, e con gli artisti di cui il carattere essenziale è l'originalità, cioè il non essere nè discepoli nè imitatori. Le influenze, se anche sono esistite nei primi tempi, quando l'artista ha dovuto imparare il linguaggio dell'arte, non servono poi a spiegare nulla, quando l'artista ha acquistato la sua originalità.

Quale potrebbe mai essere, secondo i dottissimi critici odierni, l'influenza che ha reso possibile a Leonardo di dipingere la *Gioconda* e a Giorgione la *Venere* di Dresda?

Si lascino dunque queste minute ed inutili occupazioni a molti professori di storia dell' arte, i quali non potrebbero in altro modo trattenere durante l'ora della lezione i loro discepoli; e si faccia in modo che l' arte acquisti una nuova importanza per noi e, nello studiarla in tutte le sue forme, l' intelletto degli scrittori sia congiunto da spirituale fraternità con l' anima degli artisti.

Immenso e ancora vergine è il campo aperto agli studii di critica d' arte. Tutto rimane ancora da fare. Un solo scrittore, tra la moltitudine che si occupa di critica, ha sentito il desiderio ed ha avuto il coraggio di porre la questione nei veri termini, e il suo lavoro è stato accolto dall' entusiasmo del pubblico. Meditando sul pittore che nella natura ha penetrato il mistero della luce e delle ombre, egli ha chiesto a sè medesimo: *Wer ist Rembrandt?* chi è Rembrandt? Sempre e in questo sol modo deve essere posta la questione. Dinanzi ai prodigi dei grandi creatori delle forme, dinanzi alle manifestazioni della loro attività consolatrice e liberatrice, noi dobbiamo chiedere a noi stessi: chi sono quelle grandi anime? qual è il mistero ch' esse nascondono? quale umana gioia, qual sovrumana tristezza hanno espressa con le loro opere? Tutte le ricerche archivistiche, storiche, agiografiche, iconografiche allontanano dallo scopo che è necessario raggiungere, velano l' intelletto con particolari oziosi e noiosi, e rendono un' assai misera cosa la nobile attività dell' ingegno umano.

Ora, dopo fatti tanti cataloghi, corrette tante date, trovato quanto furon pagate agli artisti del Rinascimento alcune loro opere, dopo saputo come e da chi i loro quadri e le loro statue furono mandati nelle nostre Gallerie e nei nostri Musei, dopo appagata in tal modo la naturale curiosità umana e aperto in tal modo un campo di indagini anche alle intelligenze più mediocri, è necessario cominciare a studiar l' arte con serietà, con amore e con entusiasmo.

Lo studio delle scuole artistiche deve per adesso offrire a noi un interesse affatto secondario, nè più nè meno come in letteratura la conoscenza dei poeti minori. È tanto importante conoscere, per esempio, l' intima vita di Francesco Petrarca, che poco ci invoglia poi lo studio dei petrarchisti. Tanto più che spesso, come in questo caso, l'attività d'una scuola si riduce ad imitare servilmente e senza intelligenza l' artista dal quale essa è nata. Solo le grandi opere e i grandi artisti debbono animarci a interrogare e a penetrare il mistero dell' arte.

Dante, Giotto, Shakespeare, Rembrandt non appartengono ad alcuna età, ad alcuna regione, ad alcuna scuola, non hanno predecessori e non hanno continuatori. Tali sono

anche Leonardo e Giorgione e tutti i genii dell'umanità. Sparita col maestro l'idea, rimane alla scuola un sentimento vago, la larva di ciò che fu una persona. Che cosa è la scuola di Leonardo? È il riflesso d'un sentimento dominante in una determinata età storica, espresso con chiarezza dal maestro, pallidamente riprodotto dai discepoli e dagli imitatori. Che cosa è la scuola di Giorgione? È la continuazione d'un artifizio, col quale il grande pittore ha espresso un momento caratteristico della vita veneziana, aggiungendovi un suo special gesto e un suo particolare atteggiamento. Ma tanto la creazione di Leonardo come la creazione di Giorgione hanno una parte, la più intima e la più profonda, inimitabile e incomunicabile, non appresa nè insegnata, rinascente in ogni primavera della vita, segnata con le note di luce che l'accesero al suo primo apparire nel mondo.

Quando con la critica si vuol ricostruire il carattere d'un artista, il criterio comparativo, i confronti fra questo artista e gli altri del suo tempo, sono necessarii; ma la comparazione deve essere fondata non sulle differenze formali che distinguono le varie loro opere; ma sulla diversità delle loro anime. La psicologia artistica è il mezzo supremo per penetrare il significato delle opere geniali.

L'artista ci fa contemplare il mondo con gli occhi suoi. Ora i suoi occhi non sono come quelli degli altri uomini; ma vedono le cose molto più addentro, fuori d'ogni relazione con la loro persona, in sè e per sè sole. Quando l'artista riesce a trasmetterci questo suo dono, noi siamo liberati dai desiderii, dalle passioni e dai presentimenti; una influenza benefica, un'azione quasi magica, ci rapisce per un istante all'esistenza.

L'arte è una tregua con la quale la natura interrompe il dolore umano. Fiorita dall'anima nel momento in cui tace l'esistenza, l'arte dona agli uomini l'oblio. Essa è la primavera della vita, è l'oasi che appare un istante e dilegua, nel deserto del mondo.

Tutte le arti, nei loro capolavori, hanno anche lo scopo di rispondere allo spirito umano, interrogante la natura intorno al significato del mondo e della vita. Diversamente dalla filosofia, che risponde con una nozione, le arti rispondono presentando una imagine visibile e dicendo all'interrogatore: « ecco che cosa è la vita! »

Le opere d'arte adunque, come osserva il creatore della più completa e più perfetta teoria estetica, rinchiudono tesori di profonda sapienza, poichè la stessa sapienza delle cose parla per mezzo loro, ed esse non fanno che tradurre quel linguaggio, riproducendolo in termini più precisi e più puri. Alla ansiosa domanda dello spirito, le arti rispondono con un quadro, con una statua o con un poema.

Che cosa risponde l'arte di Giorgione, uno fra i pittori che nel Rinascimento videro e rispecchiarono più limpidamente la luce delle idee?

Guardate la *Venere* di Dresda, ove è rappresentato il sonno della Donna, la generatrice delle umane esistenze sacre alla morte; guardate la *Madonna di Castelfranco,* ove la medesima tristezza è espressa in una forma purificatrice, in una visione d'apoteosi, sotto un cielo di pace; guardate tutte le altre opere, nelle quali questo poeta della passione ha placato il suo tormento, esprimendolo con una armonia di colore profonda come la musica, e vedrete enunciata la risposta, che *l'esistenza non è il bene supremo.*

EPILOGO.

L'ARTE E LA CRITICA.

Chi è Giorgione? Per mostrare in qual modo la critica moderna risponda a questa interrogazione, della cui importanza ho già parlato, trascriverò una breve sintesi di Adolfo Venturi, l'egregio scrittore d'arte a tutti noto: « Lo spirito di Bellini, ma scaldato da un'anima di fuoco: tale era l'anima di Giorgione, che passò come una meteora luminosa sui campi dell'arte, lasciando dietro a sè traccie di luce sui quadri di Tiziano e di tutti i gloriosi maestri veneziani del cinquecento. » — (*Arch. stor. dell'arte,* anno VI, f. VI.)

Giorgione insomma sarebbe un quarto Bellini, con l'aggiunta di qualche cosa d'infuocato e di fiammeggiante. Il Venturi non ispiega l'imagine, perchè, come tutti gli scrittori d'arte contemporanei, egli è abituato ad esaurire la sua indagine nei colori e nelle forme, trascurando l'elemento psicologico. Che cosa è dunque il *fuoco giorgionesco?* È una speciale tonalità, è una speciale e straordinaria intensità di colorazione, è impeto di composizione, è rapidità di atteggiamenti; oppure è ardore intimo dello spirito, è entusiasmo, è riflesso d'un'anima ansiosa ed irrequieta? Il Venturi non ci dice nulla, e fa male; perchè al lettore non appare in nessun modo il significato di quella sua rapida concitazione verbale.

Quanto alla prima parte della affermazione del nostro critico, che cioè in Giorgione sia rivissuta l'anima di Giovanni Bellini, io spero d'avere mostrato sufficientemente come i due maestri siano d'opposta natura: calmo e sereno l'autore della Madonna dei Frari, triste e turbato l'autore della Madonna di Castelfranco.

Veniamo ora alle *traccie di luce* lasciate da Giorgione sui quadri dei maestri veneziani del cinquecento. Benchè io abbia già detto in proposito alcune cose, mi piace di riassumerle in queste brevi pagine con le quali chiuderò il mio studio.

Alcune particolarità originali delle rappresentazioni giorgionesche furono imitate dai contemporanei di Giorgione. Sono gesti rapidi, capigliature arruffate, curiosi abbigliamenti, attitudini enigmatiche, sguardi intensamente fissi, come per un richiamo improvviso verso un punto invisibile, note fiammeggianti di colore, strane allegrezze e tristi bizzarrie. Ricordate l' uomo dal mantello bianco che nel quadro di Tiziano riprodotto dalla nostra incisione si avvicina a guardare il miracolo di Sant'Antonio; ricordate la inesplicabile allegoria dell'*Amor sacro e profano* ove la donna ignuda s' appoggia al sarcofago, con un atteggiamento a noi noto; ricordate il guerriero di Vicenza, l' altro uomo di guerra dipinto dal Marescalco nella chiesa veneziana di Santo Spirito, il San Liberale di Murano e l'altro eroe contemporaneo dipinto sulla famosa vetrata di San Giovanni e Paolo; ricordate il Gesù risorto che s' innalza come una fiamma viva, come una visione di fiamma cercante l' altezza, dal sepolcro circondato dalla bizzarria e dal sogno, nella chiesa di San Francesco della Vigna, e avrete un' idea dei principali elementi della suggestione giorgionesca e del modo onde ne fu colpito il sentimento e la imaginazione dei pittori veneziani del cinquecento.

Questa suggestione trasmise la sola parte esteriore del grande maestro, la sola parte comunicabile: alcune novità della linea e del colore, qualche bizzarria e qualche audacia della composizione. Nei capolavori, nell' essenza del suo genio, Giorgione come tutti i grandi artisti rimase un' apparizione isolata, senza predecessori e senza continuatori.

Che importa che Giovanni Bellini abbia dipinto molte madonne in trono sopra un fondo di paese lontano, fra angeli e santi? Che importa se altri artisti anche precedenti il Bellini hanno la medesima iconografia? L' iconografia non ispiega nulla, come nulla spiegano tutte le altre somiglianze o dissomiglianze di forma e di composizione. L' arte, cioè la parte creativa, è in qualche cosa che non si coglie con i confronti, in qualche cosa che appare alla intuizione e che sfugge alla analisi. Ripensate alla Madonna di Castelfranco. Ebbene, un critico sapiente, uno dei più dotti scrittori moderni, Eugenio Muntz, descrivendo il quadro, scrive chè la Madonna siede nel centro, *assise sur un trône excessivement élevé et privé de marches, de sorte que l'on ne comprend pas comment elle a pu y monter.* Ora tutto il segreto del quadro è appunto qui, nell' altissimo trono dove il Muntz non sa osservare altro che mancano i gradini e che non si sa come la Madonna abbia fatto a salirvi. Tutto qui è il segreto del quadro, qui è tutto il segreto e tutto il mistero dell' arte, in questo nuovo mondo dove le creature, che pur serbano la imagine umana, vivono in una atmosfera superiore, e come sono ad esse vani gli alimenti del corpo, sono vane tutte le altre

cose che servono all'esistenza. In arte tutto è mutato; nessuna cosa serve più all'esistenza, la bocca non serve più a mangiare, gli occhi non vedono più, le orecchie non ascoltano più; l'albero, di cui ho parlato al principio del presente lavoro, ha un autunno oppure ha una primavera che non finiscono mai. Dinanzi alla prodigiosa apparizione che Giorgio Barbarelli ha, con greca semplicità di stile, collocata in un ambiente di gloria, dinanzi a quel trono che è il più alto che la pittura abbia imaginato, non so in qual modo uno scrittore d'arte abbia potuto pensare agli scalini che mancano.

Questa Madonna, i due *Concerti* di Pitti e del Louvre e la *Venere* di Dresda sono apparizioni improvvise, isolate, solitarie; e l'elemento essenziale della loro vita è inimitabile e incomunicabile. Che importa se la *Venere* tizianesca degli Uffizi ricorda la *Venere* di Dresda? In Tiziano, anima sostanzialmente diversa dall'anima di Giorgione, è passato, in questa opera, il sentimento giorgionesco, la parte del maestro esteriore ed imitabile, la speciale linea e alcune particolarità della composizione; ma la parte intima, il segreto del capolavoro, la speciale potenza animatrice di quel sonno e di quella visione, deve essergli apparsa come un enigma, come qualche cosa di strano e di inafferrabile. Tiziano, con le sue Veneri, ha fatto cose interamente diverse da quante ha fatte o poteva fare Giorgione. E come in queste speciali rappresentazioni, in tutte le altre i due grandi artisti serbano due nature distinte, che rendono ridicola ogni ipotesi di influenze o di derivazioni.

Il Muntz, nel suo lavoro recentemente pubblicato sulla *Revue des Deux Mondes,* non parla del quadro di Dresda. Togliere a Giorgione il quadro di Dresda, sarebbe come togliere a Dante una cantica della *Divina Comedia.* La critica moderna si mostra evidentemente molto avara. Ma che importa a noi della critica moderna? Finchè le opere del Rinascimento dureranno, il *Concerto* di Pitti e la *Venere* di Dresda saranno di Giorgione. In queste due opere e nella Madonna di Castelfranco è chiusa tutta la grande anima di Giorgio Barbarelli. Esse principalmente ci dicono la sua parola e ci rivelano il suo segreto.

Chi è dunque Giorgione? Egli è, fra tutti i pittori del Rinascimento, il primo uomo moderno; egli è l'anima più vicina alle nostre anime; l'artista che per il primo ha trasmessa nelle sue opere la imagine visibile e il sentimento della più profonda tristezza umana: la tristezza della voluttà. Egli è il poeta dell'amore, il grande musicista della passione; ed è anche colui che, nella sua miseria, vede apparire la vita nuova, e ad essa innalza le supreme aspirazioni, e tutte le forme amate e tutti i sogni, come per immergerli in una atmosfera purificatrice. Egli è, in tutta l'arte del Rinascimento, il pittore che rappresenta la donna come la finge il desi-

derio turbato, e come la vede lo spirito nella serena contemplazione; è il poeta del tormento e della bizzarria entro cui si nasconde lo spasimo, ed è il veggente, a cui, nell'ora della triste rassegnazione, appare, fra le visioni dell'arte, una speranza d'oblio, una promessa di gioia.

Per manifestare questa sua anima nuova, Giorgione si servì degli stessi mezzi adoperati dai Greci nel modo più completo e più perfetto in tutte le forme artistiche. Però la sua tristezza, trasformata dalla virtù idealizzatrice dello stile, appar vestita di luce come la tristezza d'un dio; e nella bizzarria, come nel tormento e come nello spasimo, egli riesce a serbarsi dignitoso al pari dell'eroe lacerato dall'aquila vendicatrice. Lo stile, con tutte le sue più pure qualità di bellezza, accompagna il suo racconto di dolore, la confessione della sua grande anima, ora con visioni di colore e di luce, ora con lontane imagini di sogno, ora con movimenti ritmici d'una musicalità ampia e solenne. Nessun altro artista della pittura lo supera nella potenza con la quale egli ha espresso il cammino ascendente del dolore umano, dalla miseria della colpa alla redenzione finale.

A questo punto è necessario concludere. Il critico è la coscienza dell'artista. All'artista, che nel lavoro obbedisce ad un comando misterioso della natura, il critico parla, spiegandogli il suo mistero. Il critico, nel render chiara la coscienza dell'artista, prepara l'opera dell'avvenire. Accanto all'artista egli non è solamente un comentatore; ma, in maniera indiretta, un collaboratore. Critico ed artista vogliono, in fondo, la medesima cosa: rispondere a ciò che gli uomini, con desiderio instancabile, chiedono alle intelligenze del mondo e alle virtù sovrumane, agli idoli perituri e alle stelle immortali. L'artista offre alla umanità assetata il simbolo consolatore, l'imagine d'una idea di verità e di bellezza, una speranza di liberazione e un istante di pace. Il critico illumina quel simbolo, dinanzi alla attività dell'intelletto curioso e ansioso, mostra a che tenda la potenza del genio, in rapporto alla volontà nella natura. Egli è la voce e la parola del mistero.

L'arte, che è la preghiera del mondo, esprime l'aspirazione della vita universale verso la quiete dell'inesistenza, esprime la tendenza di tutte le anime ad uscire dalla trama ingannevole del velo di Maia. Nelle religioni l'elemento artistico è il solo che resista; è il solo che, nella rovina successiva delle forme mondane, rimanga a rappresentare la religione unica degli uomini. Nelle successive religioni, alterato e falsato il sentimento religioso dalla mondanità sacerdotale, l'arte lo custodisce nelle vivaci e schiette sue forme, e lo tramanda potente ed intero all'avvenire. Le moli della architettura indiana, come le perfette linee dei templi ellenici; il volo delle cuspidi cristiane, come le antiche statue fidiache; le cupe e minacciose rappresentazioni dei mo-

saici medioevali, come le serene imagini dei pittori fiorentini e le visioni fulgide dei veneziani, contengono la parte incorruttibile dell'anima umana, la sua più pura e più vitale aspirazione.

La critica intuisce il significato di queste forme, *vede* la tendenza degli spiriti che in esse vivono, enuncia la risposta che esse danno, ciascuna nel proprio linguaggio, all'ansioso e instancabile grido umano, osserva ed enumera le ragioni per le quali le forme artistiche, così nel vicino Rinascimento come nella Grecia lontana, significano tutte una cosa sola, esprimono tutte un pensiero solo, rispondono tutte alla medesima domanda e rivelano tutte il medesimo sogno.

Il lavoro del critico deve partire da principii per mezzo dei quali, prima che determinato il metodo d'investigazione, sia esattamente determinata la natura dell'arte in rapporto alla essenza del mondo. La maggior parte di coloro che oggi scrivono d'arte non sanno che cosa sia ciò di cui essi scrivono, non hanno mai pensato che il lavoro artistico chiuda in sè un mistero intorno al quale meriti di affaticarsi in qualche modo la loro intelligenza. Isolati in una sdegnosa solitudine, e dispregiatori della filosofia, essi limitano il loro lavoro a classificare gli artisti e le loro opere, delle quali non mai hanno pensato di studiare la significazione.

Il lavoro di questa così detta critica scientifica non è stato in tutto inutile. Nel campo della storia delle forme artistiche si vedevano ancora opere di diversi artisti e qualche volta di diverse età aggruppate sotto uno stesso nome; qualche altra volta le manifestazioni di una sola personalità artistica apparivano smembrate e disperse sotto diversi nomi. Gli scienziati della critica, profondi conoscitori delle qualità esterne, di ciò che potremmo chiamare il lavoro materiale dell'arte, hanno corretto molti di questi errori, preparando così e ordinando il materiale per uno studio sull'arte, che sarà fatto nella età ventura. Mi par degna di gran lode la diligenza con la quale questi ricercatori hanno riunito documenti, aggruppato scuole, classificato opere; e mi pare anche degna di sincera ammirazione la fede per la quale essi non risparmiano sacrifizi per fare i loro studii. Ma dopo l'elogio è necessario che io dica ciò che a me sembra il vero; vale a dire che la indagine di questa così detta critica scientifica non vede dell'arte altro che la superficie, e che per tutto il resto è cieca.

Io ripeto adunque che, affinchè l'attività del critico abbia un punto di partenza e le sue osservazioni un metodo, è necessario ch'egli conosca l'essenza dell'arte e della natura.

Ora, intorno alla natura ispiratrice dell'opera artistica i più grandi filosofi e poeti, anche moderni, sono d'accordo. Byron dice: « Io sono una parte di ciò che mi circonda, e le alte montagne sono un sentimento. » La frase del poeta inglese concorda

mirabilmente con la definizione di Federico Amiel: « Il paesaggio è uno stato dell' animo. »

Intorno all' essenza dell' arte, un modernissimo, Gabriele d'Annunzio, ha scritto, nella prefazione al suo ultimo libro, che l' opera artistica, per essere perfetta, deve *non imitare ma* CONTINUARE *la natura*. Queste parole del nostro poeta sono sembrate incomprensibili ad alcuni scrittori; e sono invece il programma dell'arte di tutti i tempi. L' artista alla vigilia del capolavoro si è già trasformato, si è già identificato con la natura; egli opera senza coscienza, è uno strumento cieco mosso da una mano invisibile. Ma la natura che per sè sola non può giungere alla idea, come con le sue forme non può giungere allo stile, aiutata dall' artista vede realizzato ciò che era nelle sue aspirazioni, e si vede superata nell' opera del genio. Il capolavoro del genio è la natura continuata nelle sue aspirazioni verso la bellezza. Il pittore, dice il Séailles nel suo bellissimo libro su Leonardo, è più che il discepolo della natura; « son génie est la nature même qui CONTINUE son œuvre par l'esprit. »

« .... La nature lentement, d'harmonies en harmonies, s'élève vers la conscience par la beauté; elle est la grande tentatrice, elle semble s'offrir à tous les biens de la vie, mais d'un mouvement comme involontaire, elle montre le vrai chemin, celui qui monte, et elle ne se donne qu'à l'esprit qui lui révèle ses propres secrets et par l'effort vers l'idéal lui apprend ce qu'elle cherche, la CONTINUE EN LA DÉPASSANT. »

Ho riprodotte le parole di due illustri scrittori moderni, stampate in libri recentissimi, per mostrare come intorno all' essenza dell' arte in rapporto all' essenza della natura, il pensiero moderno si mostri in tutto concorde col pensiero antico.

Col presente mio lavoro spero d' essere riuscito a mostrare che l' artista, pur obbedendo alla natura, riesce a superarla; che, scopo dell' arte è non la riproduzione delle forme esteriori, ma la rappresentazione dell' idea. Qual visione infatti di tristezza e di gloria può nel mondo essere paragonata al quadro di Castelfranco? quale apparizione di bellezza eroica, quale imagine affascinante della Donna, possono, tra le forme umane, vincere il San Liberale e la Venere di Giorgione? La ragione di questa vittoria è che qui ci troviamo, per così dire, in un altro mondo, dove tutte le forme che nell' esistenza hanno una determinata significazione, significano un' altra cosa.

Il segno che dà il carattere esterno a questo altro mondo, a questa che potrebbe chiamarsi seconda vita, è lo stile. Qual differenza c' è tra un seno di fanciulla diciottenne formato dal vero, e il seno della Psiche del Museo di Napoli? Questa: il primo ha tutte qualità esterne della materia fredda ed inerte, e per quanto riproduca fedelmente l' originale, è sempre una cosa cadaverica; il secondo invece, non trasportato

come il primo dalla vita alla morte, ma nato nel mondo ove la vita non ha tramonti, palpita nella sua bellezza, chiuso nelle qualità luminose dello stile greco.

Sempre, in tutti i momenti di vita ideale dell' umanità, un raggio del sole ellenico illumina i capolavori dell' arte. Questa idea è la sola che animi il presente mio lavoro, è la sola per la quale ho scritto queste pagine. Non è una idea nuova, perchè è di tutti. Se qualche cosa di nuovo in ciò oggi può dirsi, la novità consiste nel ripetere sotto una forma inattesa la vecchia esortazione: Torniamo all' antico! Tutte le speranze d' una prossima vita nuova sono fondate nella forza di desiderio con la quale gli uomini affretteranno questo ritorno. Ma da molti segni si vede che la legge reggitrice del cammino umano sta per ricondurci alla patria perduta. Tutti ricorderanno l'emozione dalla quale gli assetati della bellezza furono presi, al cospetto del semidio acefalo del museo delle Terme Diocleziane. Intorno a quel giovinetto, il tempo aveva adunato il mistero. Toltagli la vita della fisionomia, aveva animato ineffabilmente il busto: il petto respirava; nello slancio della corsa i muscoli contratti fremevano; la materia domata rappresentava il movimento. Su questo capolavoro mutilato, la luce indugiava stranamente. Poichè il marmo pareva quasi aver perduto, in quella trasforzione compiuta dal tempo, i caratteri esteriori della materia, la natura sembrava irradiarlo secondo leggi sconosciute. Quasi la fiamma viva serpeggiante nelle vene del marmo raggiasse splendore, la statua pareva vivere entro una zona luminosa apparsa per effetto di una virtù ignota. Tali cose erano sentite da tutti; e non si vedrà mai, dinanzi ad alcuna opera moderna, un così unanime consenso di ammirazione e di commozione.

Questo fatto avvenuto a Roma, nel centro della decadenza artistica, messo accanto ai segni innumerevoli con i quali i nostri contemporanei mostrano d' amare, sopra tutte le forme, quelle create dal genio antico, fa sperare in un vicino rinnovellamento della vita. Sì; deve essere certamente vicina a finire l' età calamitosa in cui lo spirito, perduta la potenza di creare, esaurisce la rimanente attività sua nell' osservare curiosamente gli infiniti particolari della natura e nel classificare con diligenza i misteri, certo di averli penetrati e d' aver vinto l' arcano, per sempre. Ora l' età si sta rinnovellando; e, come è sempre avvenuto nei giorni del rinnovellamento, sta per riapparire fra gli uomini il fulgore della immortale primavera ellenica. La profezia virgiliana ritorna spontanea sulle labbra di tutti e ci annunzia che noi stessi forse prenderemo parte alla vita di domani; del domani che sarà l' avvenire.

Ora, dopo il lungo autunno durante il quale il sacro germe dell' arte s' è chiuso nel grembo della natura, vedremo rifiorire la pianta maravigliosa alla luce che inestinguibilmente diffondono gli avanzi del Partenone e tutta l' opera fidiaca. L' arte, oggi

perduta di vista dinanzi alla riproduzione fotografica delle cose, riapparirà nel mondo, per placare la assetata anima umana. I rari artisti nostri contemporanei, spiriti solitarii, già annunziano nelle loro opere il ritorno della grande consolatrice. Il segno contenuto in queste opere nuove, dal quale riconosciamo la nuova epifania dell' arte, è lo stile, la forma unica, l' espressione semplice, quasi infantile, e nel medesimo tempo più vicina all' idea e più ricca di vita.

Marius De Maria, raro intelletto d' artista in cui rivivono le antiche visioni della Bellezza, conosciuto questo mio pensiero sullo stile, mi esortò a svolgerlo, a proposito di Giorgione. A lui che m' ha accompagnato nella mia giovinezza, aiutando col forte ingegno e col vivo esempio delle sue opere maravigliose i miei primi tentativi di critica, offro pubblicamente la mia riconoscenza.

Firenze, Giugno 1894.

NOTA.

A proposito dei progenitori di Giorgione, trascrivo qui appresso il breve albero della famiglia nobile Barbarella di Castelfranco, estratto dal cod. n. 205, Archivio Gradenigo, Museo Civico e Raccolta Correr.

« Barbarella (Nob.). Questa famiglia pretende antichissima origine dalla città di Millano, di dove poco dopo l'anno 1400 sia venuta a Castel Franco, ma Christoforo q: Guiduzzo Spinelli nodaro ne' suoi Rogiti la dice provenire da Venetia, con queste parole: 1458 Nicolaus Barbarella q: Jacobi de Venetiis.

» Del 1493 Giacomo Barbarella fu orator SSmo Dominio di Venetia per la construzione del Santo Monte di Pietà.

» Di questa famiglia uscì Giorgio Barbarella celeberimo pittore per la grandezza dell'animo suo detto Giorgione che fu il primiero illustrattor della pittura in Italia, ridducendo le goffezze della maniera greca a nuovo e perfetto modo di dipingere; onde fu maestro di tutti coloro che doppo di lui sono venuti. Molti degni Autori di questo illustre huomo con sua somma lode hanno fatto menzione, ma fra gli altri Giorgio Vasari fiorentino e Carlo Ridolfi venetiano amplamente n'hanno parlato nella di lui vita che ne loro libri scrissero, dai quali chiaramente si ricava quanto fosse eccellente nella freschezza delle carni, nella lindura de' panneggiamenti, nella morbidezza, nella invenzione et in ogni altra rarità di vero e di singolar pittore, come pure de suoi virtuosi costumi, e come egli mancò di questa vita nel 1511 in sua età d'anni 34.

» Del 1571 Alvise Barbarella fu Arciprete in S. Liberale di Castelfranco.

» Del 1590 Alvise Barbarella seniore, frate conventuale francescano, fu restauratore del Convento di S. Antonio abb. di questa terra.

» Del 1600 Andrea Barbarella juniore pur min. conventuale francescano fabbricò a sue spese la cappella et altáre di S. Antonio di Padova nella suddetta chiesa.

» Del 1620 Marc' Antonio Barbarella fu Arciprete in S. Liberale di questa terra.

» Nel 1630 Scipion Barbarella Dott.r fu Giudice et vicario in varie città del Serenissimo Dominio. Hora vive Scipion Barbarella Dottor q: Cosmo senza prole. »

FIRENZE,

TIPOGRAFIA DI G. BARBÈRA.

Via Faenza, N° 66.

—

1894.